ساختیات---ایک تَعارف

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

ساختیات---ایک تَعارف

مُنتخب اُردو مقالات

(نظرِ ثانی شدہ اڈیشن)

مرتبہ

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

پورب اکادمی، اسلام آباد

طاہرہ

کے نام

فہرست

پیش لفظ

ساختیات : ایک تعارف کا پہلا اڈیشن ۲۰۰٦ء میں مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور سے شایع ہوا تھا اور دو سالوں میں فروخت ہو گیا تھا۔ ساختیات اور نئی تنقیدی تھیوری سے وابستہ دیگر نظریات پر طرح طرح کے اعتراضات وارد کیے جاتے اور انھیں مسترد کیا جاتا ہے، اس تناظر میں اس کتاب کے پہلے اڈیشن کا محض دو سالوں میں فروخت ہو جانا ایک خوش آیند بات ہے۔ اس سے یہ ثابت بھی ہوتا ہے کہ عام اردو داں طبقہ نئے مباحث میں غیر معمولی دل چسپی لیتا ہے اور ان کی مخالفت میں مصروف چند نقادوں کی باتوں پر کان نہیں دھرتا۔

یہ کتاب ڈاکٹر وحید قریشی مرحوم کے کہنے پر مرتب کی گئی تھی۔ ڈاکٹر صاحب اپنے ادارے کے تحت ہی اس کا دوسرا اڈیشن چھاپنا چاہتے تھے، مگر اپنی علالت کے باعث وہ اشاعتی امور پر پوری توجہ دینے سے قاصر تھے۔ چناں چہ انھوں نے مجھے یہ اجازت مرحمت کر دی تھی کہ میں کسی دوسرے ادارے سے اسے شایع کروالوں۔ انھی دنوں پورب اکادمی، اسلام آباد کے راؤ صفدر صاحب نے میری کتاب لسانیات اور تنقید شایع کی تھی اور چاہتے تھے کہ میری دیگر کتب بھی انھی کے ادارے سے منظرِ عام پر آئیں۔ میں ان کا ممنون ہوں کہ وہ میری تحریروں کے بارے میں اتنی عمدہ رائے رکھتے ہیں۔ لہٰذا یہ کتاب پورب اکادمی سے شایع ہو رہی ہے۔

کتاب کا دوسرا اڈیشن تیار کرتے ہوئے کچھ تبدیلیاں اور اضافے کیے گئے ہیں۔ دو مضامین حذف کر دیے گئے ہیں اور ساختیاتی عملی تنقید کے دو مزید نمونے شامل کیے گئے ہیں۔ اصطلاحات کی مزید وضاحت کی گئی ہے۔ اس طرح اسے پہلے اڈیشن سے زیادہ مفید بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ امید ہے ساختیات کے اطلاقی نمونوں سے اس اعتراض کو رفع کرنے میں مدد ملے گی کہ یہ ایک کھوکھلا نظری مبحث ہے۔

میں ان تمام حضرات کا ممنون ہوں جن کے مقالات اس کتاب کی زینت ہیں۔ وہ سب لوگ بھی بطورِ خاص شکریے کے مستحق ہیں جنھوں نے کتاب کو نہایت توجہ سے پڑھا، اس پر تبصرے کیے، اپنے مضامین و مقالات اور گفتگوؤں میں اس کا حوالہ دیا۔

ناصر عباس نیر

۷ فروری ۲۰۱۱ء لاہور

مقدمہ

یہ کتاب اس یقین کی بنیاد پر مرتب کی گئی ہے کہ ساختیاتی تنقید نے اردو میں اپنی جگہ بنالی ہے۔ اُردو میں ساختیاتی تنقید کے جگہ بنالینے سے متعلق یقین کو بعض لوگ، ممکن ہے، آرزومندانہ خواہش یا دیوانے کی بَڑ قرار دیں، مگر اس یقین کی دو معقول وجوہ موجود ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ بیش تر پاکستانی جامعات نے اسے ایم اے، ایم فل اور پی ایچ ڈی کے نصاب میں شامل کرلیا ہے۔ یوں ساختیات محض چند رسائل میں چند لکھنے والوں کا مسئلہ نہیں رہی، اسے گویا اعلیٰ سطح کی تعلیمی اور دانش ورانہ ضرورتوں سے ہم آہنگ پا کر قبول کرلیا گیا ہے۔ اس حقیقت کو جامعات کی نصاب ساز کمیٹیوں پر کوئی پھبتی کس کر جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اُردو میں ساختیات کو جن بنیادوں پر ردّ کیا گیا ہے، وہ کھوکھلی ہیں اور انھیں ادب کے عام قارئین نے قبول نہیں کیا۔ انھوں نے اس تنقیدی مبحث کو سمجھنے کی جستجو جاری رکھی ہے۔ حقیقت یہ کہ معترضین نے ساختیات کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا۔ اُنھوں نے سرسری، سطحی، بالواسطہ مطالعے اور سنی سنائی باتوں کی بنیاد پر ساختیات پر اعتراضات کی بوچھار کی ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ساختیات پر جملہ بازی کی گئی ہے اور ایک آدھ مقالہ ہی ایسا لکھا گیا ہے جس میں ساختیات کے مقدمات اور بنیادی فکر کو چیلنج کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جب تک کسی نظریے یا تنقیدی مکتب کے بنیادی اِستدلال کی Validity کو چیلنج نہیں کیا جاتا، اُسے منظر سے ہٹایا نہیں جا سکتا۔ نظریہ اپنے استدلال کی قوت سے باقی رہتا اور پھولتا پھلتا ہے۔

ساختیات پر کیے گئے دو ایک اعتراضات کا ذکر یہاں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ایک اعتراض یہ کیا گیا ہے کہ ساختیات مغرب کا چبایا ہوا نوالہ ہے، یعنی اس میں ایک خرابی تو یہ ہے کہ یہ مکتب مغرب سے آیا ہے اور دُوسری یہ کہ یہ مغرب میں مردہ ہو چکا ہے۔ معترضین سے پوچھا جا سکتا

ہے کہ جناب! حالی اور اثر سے لے کر اب تک کس نقاد نے مغرب کے خوان سے لقمے نہیں توڑے! رومانی، مارکسی، عمرانی، ہیئتی، نفسیاتی، اسلوبیاتی، غرض کون سا تنقیدی مکتب ہے، جو مغرب کے راستے سے ہمارے یہاں نہیں پہنچا۔ یہی نہیں ناول، افسانہ، آزاد نظم، انشائیہ کیا مغرب سے نہیں آئے؟ اور کون سی طبعی اور سماجی سائنس ہے جو مغرب سے درآمد نہیں کی گئی؟ اس سے بھی ذرا آگے دیکھیے، ہماری روزمرہ زندگی میں کتنی اشیا ہیں، سیل فون، کیبل ٹی وی سے لے کر تمام چھوٹے بڑے امراض کی ادویہ اور خطرناک اسلحے تک، کون سی شے ہے جس کے لیے ہم مغرب کے مرہون نہیں ہیں؟ یہ سچ کڑوا ہے مگر ہے سچ کہ ہم نے گزشتہ سات آٹھ صدیوں میں انسانی تہذیب میں کوئی کنٹری بیوشن نہیں کی۔ ہم نے ہر سطح پر مغرب کا صارف بننا قبول کیا ہے...... پھر یہ طعنہ ساختیات کو کیوں؟ بھئی اگر طعنہ دینا ہی مقصود ہے تو پھر اپنی پوری زندگی کو طعنہ دیجیے، مگر یہ نہ بھولیے کہ کہیں ان طعنوں میں ہم علم کی اس روایت سے خود کو محروم اور دور نہ کر لیں، جو علم کی انسانی روایت ہے، جس پر کسی ایک خطے یا ملک کا اجارہ نہیں ہے۔

راقم کے نزدیک یہ سوال اہم ہے کہ کوئی نیا نظریہ کہاں سے آیا ہے۔ نظریے کے حسب نسب کا سوال اس وقت اہم ہوتا ہے، جب اس نظریے سے اس کا ثقافتی تناظر بری طرح چمٹا ہوا ہو اور یہ نظریے کی تفہیم میں کسی باڑ کی طرح حائل ہو اور اس باڑ کو عبور کرنے میں زخمی ہونے کا احتمال ہو۔ لیکن راقم کا عقیدہ ہے کہ کسی علم تک رسائی میں زخم آنے کا حقیقی خطرہ موجود بھی ہو تو اسے مول لینا چاہیے۔ بہ ہر کیف اصل اور اہم تر سوال یہ ہے کہ خود نظریہ کیا ہے اور اس پر جو ڈسکورس قایم ہوا ہے، اُس کی نوعیت اور سمت کیا ہے؟ ہمارے یہاں ہر اُس نظریے کو شبہے کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جو مغرب سے آیا ہو۔ اصلاً یہ عدم تحفظ کی صورتِ حال ہے جو بعض تاریخی وجوہ سے پیدا ہوئی ہے اور اُن تمام ممالک کے اکثر اذہان کی تقدیر بنی ہے جو مغرب کی نو آبادی رہے ہیں۔ مغرب کو غاصب اور استحصال پسند سمجھنا اور اُس سے نفرت کرنا بیش تر نو آبادتی اذہان کی سائیکی کا حصہ ہے اور اس میں وہ بڑی حد تک، تاریخی وجوہ سے حق بہ جانب ہیں۔ آزادی کے پانچ دہوں بعد بھی یہ سائیکی بدستور موجود ہے اور اُصولِ تلازمہ کے تحت مغرب سے وابستہ ہر فکر کو (اشیا کو کم) اُس کی غاصبانہ چالوں کا حصّہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ سائیکی مغرب میں پیدا ہونے والی ہر فکر کو ایک خالص انسانی فکر کے بجائے ''مغربی فکر'' قرار دیتی ہے اور اس کے نزدیک ساری ''مغربی فکر'' اسی طرح

کی سازش ہے جس طرح کی سازش نو آبادیاتی عہد میں کی گئی۔ یہ سائیکی اس بات پر غور نہیں کرتی کہ ہر گز لازم نہیں کہ مغرب میں پیدا ہونے والی فکر اپنی نوعیت میں ''مغربی''، یعنی سازشی فکر ہو۔ دراصل ہمیں مشرق سے متعلق مغرب کے علم اور مغرب کے سماجی علوم، فلسفے، تنقید کو ایک ہی انداز میں نہیں پڑھنا چاہیے۔ ہمارے پاس تنقیدی نظر ہونی چاہیے تاکہ ہم ہر علم کو اس کے اپنے سیاق میں دیکھ پرکھ سکیں۔ علم کے نو آبادیاتی سیاق اور عمومی انسانی سیاق میں فرق کیا جانا چاہیے۔ اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ ہے کہ نئے افکار و نظریات پر نہ تو آزادانہ ڈسکورس قائم ہو پاتا ہے، نہ نظریات پر، ہم مغرب سے برابر کی سطح پر مکالمہ کر سکتے ہیں اور نہ ہی ہم خود نظریہ سازی کی طرف متوجہ ہیں۔ سو عالمی فکر میں ہماری کنٹری بیوشن تو کجا، شرکت بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ تاہم نئی اور عالمی فکر کی تضحیک میں ہم کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ کیا ہم اس طرح اپنی محرومی کی تلافی کرتے ہیں؟ لیکن کس بھونڈے انداز میں!!

جہاں تک ساختیات کے مردہ ہونے کا تعلق ہے، یہ محض مغالطہ ہے۔ اس مغالطے کا ایک سبب تو مغرب اور اُردو کے مزاجی فرق سے عدم آگہی ہے، اور دوسرا سبب بعض حقائق سے لاعلمی یا چشم پوشی ہے۔ مغرب میں فکری تبدیلیوں کی رفتار بے حد تیز ہے۔ نو بہ نو فکری تبدیلیوں کی قبولیت کے لیے جس آزادیِ فکر، روایت سے عدم وابستگی، تنوع اور ارتقا پسندی، نئے آفاق کی تسخیر کی لامختتم جستجو درکار ہوتی ہے، وہ مغرب نے نشاۃِ ثانیہ کے بعد بتدریج حاصل کر لی ہے۔ جب کہ اُردو والوں کے یہاں روایت سے وابستگی، محدود دائرے میں آزاد فکری اور اپنے زمان و مکان پر قانع رہنے کا رویہ موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں کوئی ایسی فکر پورے طور پر رائج نہیں ہوتی جو روایت کی بنیادوں کو چیلنج کرتی ہو۔ ہر نئی اور اجنبی فکر کے سلسلے میں ہمارے یہاں جو تھوڑی بہت قبولیت ہے، وہ مطابقت پذیری کی سطح پر ہے۔ نئی فکر کو روایت کے بنیادی ''عقائد'' سے ہم آہنگ کر کے قبول کیا گیا ہے، یعنی اوّلیت روایت کو دی ہے اور اس کے کلیدی مفروضات کی بقا کی ضمانت پر نئی فکر سے اعتنا کیا ہے۔ یہ طرزِ عمل درست ہے یا غلط اور اس کی تاریخی وجوہ کیا ہیں اور یہ وجوہ تا حال کیوں بالقوہ موجود ہیں، اِن سوالوں پر بحث کا یہ محل نہیں، مگر اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس طور ہم نے نئی فکر کو نشو و نما پانے کا موقع فراہم کرنے کے بجائے اپنی اس روایت کے تحفظ ہی کی کوشش کی ہے جو بہ ہر حال ایک تاریخی اور ثقافتی عہد میں پیدا ہوئی تھی۔ اس طرزِ عمل ہی کا نتیجہ ہے کہ ہمارا ثقافتی

وجود مخمصے کے جال میں گرفتار ہے۔نہ تو نئی فکر اپنے حقیقی علمیاتی سیاق وسباق کے ساتھ یہاں پنپ پاتی ہے اور نہ ہی روایت کے باطن سے اَزخود کوئی ایسا نظامِ خیال پوری قوت سے نمو پذیر ہوتا ہے جو نئی فکر کو بے دخل کر کے اپنی معقولیت باور کرا سکے۔آخر کیا وجہ ہے کہ ہم اپنا ڈسکورس تشکیل نہیں دے سکے؟ وہ ڈسکورس جو عالمی سطح پر ہماری شناخت کا ذریعہ ہو۔جدیدیت گم راہیوں کا ایک سلسلہ اور مابعد جدیدیت سامراج کا ایجنڈا ہے۔اس طرز کا جذباتی کلام ہمارا کلامیہ (ڈسکورس) نہیں ہو سکتا ---چناں چہ ہمارے یہاں فکری تبدیلیوں کی نہ صرف رفتار سست ہے بلکہ نئی فکر کو قبول کرنے کا ہمارا مخصوص مقامی، ثقافتی میکانزم بھی ہے۔

ساختیات کے سلسلے میں بھی مغرب اور ہمارے ثقافتی مزاج کا یہی فرق ظاہر ہوا ہے۔یعنی ہمارے یہاں اگر ساختیات اسّی کی دہائی میں زیرِ بحث آئی (جب مغرب میں پسِ ساختیات کے مباحث شروع ہو چکے تھے) تو اس کا سبب دونوں کے ثقافتی مزاجوں کا فرق ہے۔اکثر لوگوں کو معلوم نہیں کہ ساختیات پر اوّلین گفت گو محمد حسن عسکری نے محمد آرکون (فرانسیسی ماہرِ لسانیات اور مفکر) کے نام خط میں کی تھی، جو ۲۵/نومبر ۱۹۷۵ء کو لکھا گیا تھا۔اور یہ وہی سال ہے، جب معروف ساختیاتی نقاد، جوناتھن کلر کی کتاب ''ساختیاتی شعریات'' کو امریکا کی ماڈرن لینگوئج ایسوسی ایشن نے سالانہ ایوارڈ دیا تھا۔گویا تب ساختیات امریکہ اور مغربی یورپ میں حاوی ڈسکورس تھی۔اور ۱۹۷۶ء میں محمد علی صدیقی نے ساختیات پر دو مقالات ''اوراق'' میں شایع کروائے تھے۔دل چسپ بات یہ ہے کہ عسکری اور صدیقی دونوں صاحبان نے ساختیات کو ملتی جلتی ثقافتی وجوہ سے مسترد کیا تھا۔اسے اردو ادب کی تاریخ کا سب سے دل چسپ اور منفرد واقعہ قرار دینا چاہیے کہ روایت پسند اور ترقی پسند نقاد ایک نکتے پر متحد ہو گئے تھے۔اس ضمن میں یوں بھی تو سوچا جا سکتا ہے کہ ہر نیا نظریہ اپنے تعارف و ترویج کے لیے ایک Space چاہتا ہے۔جب تک ثقافتی اور ادبی منظر نامے میں یہ Space نمودار نہیں ہوتی، وہ نظریہ موضوعِ بحث نہیں بن سکتا۔کبھی یہ Space موجود اور رائج فکری مباحث کی تردید سے پیدا کی جاتی ہے اور کبھی رائج مباحث کے متوازی اَزخود اُبھر آتی ہے۔ساٹھ اور ستّر کی دہائیوں میں ہمارے ادبی، تنقیدی منظر نامے میں نئے نظریے کی ابتدائی قبولیت کے لیے Space نہیں اُبھری تھی۔لہٰذا ساختیات اگر دیر سے آئی ہے تو اس کی معقول ثقافتی، فکری اور علمی وجوہ موجود ہیں۔

ساختیات پر مردہ نظریے کی پھبتی کسنے والوں نے اس امر پر بھی غور نہیں کیا کہ تنقیدی نظریات کی قدر و معنویت کو اُن پر ہونے والے مباحث کی رفتار سے متعیّن نہیں کیا جا سکتا۔اگر ساختیات کے بعد پسِ ساختیات کے مباحث آنے کا مطلب ساختیات کا ردّ ہو جانا ہے تو پھر افلاطون، ارسطو، سڈنی، کالرج، آرنلڈ، رچرڈز، ایلیٹ، نارتھ روپ فرائی، ابنِ رشیق، ابنِ خلدون، قدامہ بن جعفر، شبلی، حالی، سب ردّ ہو گئے کہ اُن کے نظریات پر گرما گرم مباحث کا جشن تو کب کا ختم ہو چکا۔اصل یہ ہے کہ ہر نئے نظریے پر زور شور سے بحث کا مطلب، اُس نظریے کی پرکھ ہے۔ہر نیا نظریہ ادب فہمی کے لیے کچھ نئے اصول فراہم کرنے کا مدعی ہوتا ہے۔بحث مباحثے کے ذریعے اس دعوے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔جب تجزیہ مکمل ہو جاتا ہے اور نئے تنقیدی نظریے کے بنیادی استدلال سے آگاہی حاصل ہو جاتی ہے اور اُس کی تجزیاتی حدود منکشف ہو جاتی ہیں اور اُس کے اطلاقی امکانات کا کھوج لگا لیا جاتا ہے تو اُس پر بحث ٹھنڈی پڑ جاتی یا ختم ہو جاتی ہے اور وہ نظریہ تنقیدی فکر کا حصہ بن جاتا ہے۔مغرب میں ساختیات پر مباحث کے ٹھنڈا پڑنے کا باعث یہی اُصول ہے۔واضح رہے کہ مغرب میں ساختیات کے مباحث یک سر ختم نہیں ہوئے۔اوّل تو اِسے تنقیدی تھیوری کی جامعاتی تدریس کا باقاعدہ حصہ بنایا گیا ہے، اس لیے طالب علم اس کا برابر مطالعہ کر رہے ہیں۔دوم، اعلیٰ دانش ورانہ سطح پر بھی ساختیات، پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں پس منظر کے طور پر زیرِ بحث ہے، یعنی جملہ پسِ ساختیاتی نظریات (جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو تاریخیت، نو مارکسیت، نو تحلیلِ نفسی، تانیثی تنقید، مابعد نو آبادیاتی تنقید وغیرہم) پر مدلّل گفت گو ساختیات کی کامل تفہیم کے بغیر ممکن نہیں۔

ساختیات کی سرزنش اس بنا پر بھی کی گئی ہے کہ ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے پیش نہیں کیے گئے۔گویا جب دوسرے تیروں کے خطا ہونے کا احساس ہوا تو ایک نیا تیر اپنی مڑی تڑی کمان میں کس لیا۔یہ اعتراض داغنے والوں نے دراصل ساختیاتی تنقید کو عملاً نا کام نظریہ ثابت کرنا چاہا ہے۔کیا کسی تنقیدی نظریے کے تحت اطلاقی نمونوں کا سامنے نہ آنا اس نظریے کی ناکامی کی دلیل ہے یا اس نظریے کے حامل نقاد کی؟ مگر معترضین کو شاید معلوم نہیں کہ اُردو میں ساختیاتی مطالعات کیے گئے ہیں۔وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، فہیم اعظمی، ضمیر علی بدایونی اور چند دوسرے احباب نے ساختیاتی تنقیدی حربے کو عصمت، منٹو، میر، میرا جی، فیض، مجید امجد اور جوگندر پال

وغیرہ کے متون پر آزمایا ہے۔ان میں سے چند منتخب عملی نمونے شاملِ کتاب ہیں۔تاہم یہ درست ہے کہ جس قدر نظری مباحث ہوئے، اُس قدر عملی تنقید کے نمونے سامنے نہیں آئے۔اس طرف توجہ کرنے کی بہ ہرحال ضرورت ہے، مگراس کا احساس پیدا کرنے کے لیے بھی ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود کو واضح کر کے اس مکتب کی اہمیت کو اُجاگر کرنا ضروری ہے۔

ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود سے متعلق یہاں پوری تفصیل سے لکھنے کی گنجائش نہیں کہ یہ تفصیل کتاب کے دیگر مقالات میں موجود ہے۔تاہم یہاں ساختیات کے حوالے سے چند مزید مگر بنیادی باتوں پر روشنی ڈالنا مناسب ہوگا۔

ساختیات کسی ثقافتی مظہر کے کلی نظام (ساخت) کو دریافت کرنے کا ایک طریق (Method) ہے، جیسا کہ جدلیات ہے۔ جدلیات فلسفیانہ طریق ہے اور ساختیات سائنسی ہے۔تاہم دونوں کا مقصد حقیقت کی کلیت تک پہنچنا ہے۔ جدلیات کبھی (افلاطون کے یہاں) سوال وجواب کے ذریعے صداقت کے مطلق تصور تک رسائی پانے کا راستہ دکھاتی ہے، کبھی (ہیگل کے یہاں) کسی نظریے/تھیسس کے اندر سے اُس کی ضد/ اینٹی تھیسس کو اُبھرتے ہوئے دیکھتی اور پھر دونوں کے امتزاج/سنتھسس کا نظارہ کرتی ہے اور کبھی (مارکس کے یہاں) پوری تاریخ کو طبقات کی کشمکش اور تضاد سے عبارت دیکھتی ہے۔اور تینوں صورتوں میں جدلیات تردید و تضاد کی کارفرمائی دریافت کرتی ہے۔جدلیاتی طریق کو صداقتِ مطلقہ اور انسان کی فکر اور مادّی تاریخ کے منطقی تجزیے میں برتا گیا اور کلیت کو دریافت کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے۔ساختیات بھی اپنے مطالعاتی معروض کی کلیت کو دریافت کرتی ہے۔ساختیات کا مطالعاتی معروض کوئی ثقافتی مظہر یا سسٹم ہوتا ہے جب کہ جدلیات بالعموم فلسفیانہ معروض کو منتخب کرتی ہے۔ساختیات اور جدلیات کلیت کی دریافت کے لیے اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) کو کام میں لاتی ہیں؛ جدلیات تھیسس اور اینٹی تھیسس کو اور ساختیات کوڈز اور نشانات کے افتراق کو۔تاہم دونوں کے اضدادی جوڑوں میں بعض لطیف مشابہتیں اور فرق بھی ہیں۔مثلاً ہر تھیسس/نظریے کے اندر اُس کی ضد/ اینٹی تھیسس موجود ہے۔جب کوئی نیا نظریہ متعارف ہوتا ہے اور اُس پر بحث و گفت گو ہوتی ہے تو اُس کی خامیاں بھی اُجاگر ہوتی ہیں جنھیں دُور کرنے کی خاطر ایک نیا نظریہ پہلے نظریے کی ضد کے طور پر وضع کیا جاتا ہے۔اسی طرح ساختیات میں ہر نشان اُس فرق (یا

ضد) سے پہچانا جاتا ہے، جو اس نے دوسرے نشانات سے قایم کر رکھا ہے، یعنی ساختیات میں کسی نشان کے مفہوم تک رسائی، فرق کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ ہر معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے، اسی لیے ساختیات کے بانی، فردی ناں سیوسیئر نے کہا تھا کہ زبان میں سوائے افترا قات (Differences) کے کچھ نہیں۔اور جس طرح جدلیات میں تھیسس اور اینٹی تھیسس امتزاج پر منتج ہوئے ہیں، اُسی طرح ہر نشان کے معنی افتراق سے پیدا تو ہوتے ہیں تاہم معانی کا نظام اُس وقت قایم ہوتا ہے جب افتراق کے علاوہ ارتباط (Combination) بھی وجود میں آتا ہے۔ جدلیات کا امتزاج، ساختیات میں ارتباط ہے۔اس ضمن میں دونوں طریق ہائے مطالعہ میں بظاہر یہ فرق نظر آتا ہے کہ جدلیاتی تھیسس اور اینٹی تھیسس باہم ضم ہو جاتے ہیں، ضد اور فرق یک سر ختم ہو جاتے ہیں تاوقتیکہ نئے تھیسس یعنی سنتھیسس کے اندر نیا اینٹی تھیسس کروٹ نہیں لیتا۔لیکن غور کریں تو یہ فرق ظاہری ہے۔ساختیات یہ تو تسلیم کرتی ہے کہ معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے مگر یہ کسی ثقافتی نظام کی جس کلیت کا تصور رکھتی ہے، وہ اپنے اجزا کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے۔ گویا کلیت، نظام یا ساخت کی سطح پر افترا قات غائب یا غیر اہم ہو جاتے ہیں۔

جدلیات اور ساختیات کی مماثلتوں اور افترا قات کو اُجاگر کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ تحقیق اور مطالعے کا ہر طریق اپنے حدود اور امتیازات بھی رکھتا ہے اور دُوسرے طریقوں سے بعض مشابہتیں بھی۔ یہ مشابہتیں اتفاقی بھی ہوتی ہیں اور انسانی فکر کی مشترک ساخت کی بدولت بھی! بہر کیف کسی فلسفیانہ یا سائنسی طریق کے مرکزی استدلال اور حدود و امتیازات کا علم اُس کے علمی اطلاق سے قبل ضروری ہوتا ہے۔

ساختیات کا بانی سوِس ماہر لسانیات فردی ناں سوسیئر (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۳ء) ہے۔ مگر ساختیات یعنی (Structuralism) کی اصطلاح رُوسی+امریکی ماہرِ لسانیات اور نقاد، رومن جیکب سن (۱۸۹۶ء۔۱۹۸۳ء) نے ۱۹۲۹ء میں سوسیئر کے طریقِ مطالعہ کے لیے استعمال کی۔ جیکب سن نے سوسیئر کے یک زمانی لسانی طریق ہی کو زباں کے مطالعے میں برتا اور واضح کیا کہ ہمیں سائنسی طرزِ فکر کو اُس کی موجودہ متنوع صورتوں کے ساتھ برتنا ہے تو اس کے لیے Structuralism سے بہتر کوئی لفظ موجود نہیں۔اس امر کی وضاحت میں اُس نے لکھا ہے:

Any set of phenomena examined by

contemporary science is treated not as a mechanical agglomeration but structured whole, and, the basic task is to reveal the innerr laws of this system. (Romantic Panslavism, 711)

یعنی ساختیات کسی سسٹم کو اجزا کا میکانکی مجموعہ نہیں سمجھتی، اُسے ایک ''ساختیاتی کل'' قرار دیتی ہے (جو اپنے اجزا کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے) اور ساختیات کا کام ثقافتی سسٹم کے اُن داخلی قوانین کو منکشف کرنا ہے جن کی کارفرمائی سے سسٹم معنی خیزی کے اعمال کو انجام دینے کے قابل ہوتا ہے۔ جیکب سن نے ساختیات کو سائنس کہا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اپنی کتاب Course in General Linguistics میں (جو ۱۹۱۱ء- ۱۹۰۷ء کے عرصے میں جینوا یونیورسٹی میں دیے گئے اُس کے خطبات کا مجموعہ ہے اور جسے اُس کے شاگردوں کے نوٹس کی مدد سے مرتّب کیا گیا اور جو اُس کی وفات کے تین سال بعد چھپی اور جس کا انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء میں ہوا) اپنے لسانی مطالعے کو سائنسی قرار دیا تھا۔ اُس نے سائنس کا لفظ، اپنے طریقِ مطالعہ کو اُنیسویں صدی کی لسانیات سے ممیّز کرنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ اُنیسویں صدی میں زبان کا مطالعہ تاریخی اور ارتقائی حوالے سے کیا جاتا تھا۔ زبان جن تغیّرات سے گزر کر جس ارتقا کو پہنچی، اُس کا علم حاصل کیا جاتا تھا۔ مگر کوئی زبان ایک مکمل ابلاغی نظام کے طور پر لحۂ موجود میں کیوں کر کام کرتی ہے، اس کا جواب تاریخی لسانیات کے پاس بالکل نہیں تھا۔ چناں چہ سوسیئر نے زبان کے ارتقائی مطالعے کی جگہ (جسے اُسے نے Diachronic کا نام دیا)، زبان کے یک زمانی (Synchronic) مطالعے کا نظریہ پیش کیا، جو زبان کے کلّی نظام کی وضاحت کر سکتا ہے۔ سوسیئر یک زمانی مطالعے کو سائنسی کہتا ہے (گویا ارتقائی مطالعے کو غیر سائنسی کہنا چاہیے)۔ تاریخی لسانیات کو ردّ کرنے کے ضمن میں اُس کی اہم ترین دلیل یہ ہے:

The first thing which strikes one on studying linguistic facts is that the language user is unaware of their succession in time: he is dealing with a state. Hence the linguist who wishes to understand this state must rule out of

consideration every thing which brought that state about, and pay no attention to diachrony. Only by suppressing the past can he enter into the state of mind of the language user. (Course, p. 81)

گویا لسانی عمل ایک ذہنی حالت ہے، جس میں رُونما شدہ لسانی تاریخی تبدیلیوں کا شعور موجود نہیں ہوتا، اُلٹا یہ شعور لسانی عمل کو متاثر کرتا ہے۔ سادہ لفظوں میں آپ دوسروں سے بات چیت کرتے ہوئے اگر ہر لفظ یا بعض الفاظ کے املا، تلفظ اور ان کے معانی میں ہونے والی تاریخی، ارتقائی تبدیلیوں کو بھی ذہن میں لاتے جائیں تو آپ اپنا مدعا واضح نہیں کر سکیں گے۔ ذرا سوچیے: آپ اپنی بڑی بہن سے باجی کہ کر مخاطب ہیں اور عین اسی لمحے آپ کے ذہن میں آنے لگے کہ یہ تو ترکی زبان کا لفظ ہے اور انیسویں صدی میں دہلی کی جوان مائیں اسے اپنی بڑی بیٹی کے لیے استعمال کرتی تھیں تو آپ نے جو بات اپنی ''باجی'' سے کہنی تھی وہ اس لفظ کے تاریخی علم کے دھاگوں میں ہی اُلجھ کر رہ جائے گی۔ لہٰذا اگر ماہرِ لسانیات، زبان کے زندہ، مکمل ابلاغی نظام کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے (جو زبان بولنے والے کے یہاں منکشف ہوتا ہے)، تو اُسے زبان کی ''تاریخیت'' کو دبانا چاہیے۔ یک زمانیت کے اس تصور نے ساختیات اور لسانیات پر گہرے اثرات مرتّب کیے۔ جب سوسیئر کے لسانی ماڈل کو ثقافتی مطالعات میں برتا گیا تو ثقافتی نظام کے گرد یک زمانیت کا حصار کھینچا گیا۔ اس نظام کی تاریخ کے بجائے اِس کی کارکردگی کا تجزیہ کیا گیا اور یہ سمجھا گیا کہ کسی ثقافتی نظام کو برتنے والے، اُس کی تاریخی صورتِ حال کا علم نہیں رکھتے اور نہ اس کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔

یک زمانیت کے علاوہ سوسیئر کے لسانی ماڈل کے تین اہم مفروضات ہیں جنھیں ساختیات میں راہ نما اُصولوں کا درجہ دیا گیا ہے:

۱۔ زبان ایک نظام ہے، جو لسانی عناصر کی حاصل جمع سے زائد ہے۔
۲۔ لسانی اجزا (نشانات) ''ارتباطی'' (Relational) وصف رکھتے ہیں کہ ہر جز کو دُوسرے اَجزا کے ساتھ رشتے کے حوالے سے بامعنی خیال کیا جاتا ہے۔
۳۔ لسانی نشانات من مانے (Arbitrary) اور ثقافتی ہوتے ہیں، اس لیے ان کی ماہیت

کے بجائے ان کے مقصد اور تفاعل کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

ان تینوں کو یک جا کریں تو ساختیات کا مفہوم کچھ یوں بنتا ہے:

ہر ثقافتی مظہر ایک ساخت یا تشکیل ہے۔ یہ ساخت اُن اجزا اور عناصر سے مل کر بنتی ہے جنھیں نشانات، کوڈز اور کنونشنز کہنا چاہیے، مگر ساخت اپنے اجزا کا حسابی مجموعہ نہیں ہوتی۔ ساخت کے اجزا سطح پر مگر خود ساخت تہ نشیں ہوتی ہے، جس طرح تکلم یا پارول سطح پر ہوتا ہے مگر لانگ یا گرامر (گو گرامر اور لانگ میں کچھ فرق بھی ہے) مخفی ہوتی ہے (اس ضمن میں سوسیئر نے شطرنج کے کھیل کی مثال دی ہے، جس کے قوانین دکھائی نہیں دیتے مگر تمام چالیں اُن کے مطابق چلی جاتی ہیں)۔ ثقافتی تشکیل کے اجزا (اور کوڈز) انفرادی وجود تو رکھتے ہیں مگر اُن کی قیمت اور معنویت کا تعیّن اُن کا انفرادی وجود نہیں کرتا۔ معنویت کا تعیّن اُس رشتے سے ہوتا ہے جو اجزا کے مابین ہے اور یہ رشتہ فرق کا بھی ہے اور مماثلت کا بھی۔ تمام نشانات اور کوڈز ثقافت کی تشکیل ہیں۔ نشانات جن اشیا کی نمایندگی کرتے ہیں، اُن سے نشانات کا رشتہ منطقی ہے نہ فطری؛ اِس کا صاف مطلب ہے کہ زبان یا کوڈز کا کوئی دُوسرا نظام خارجی دُنیا کی مادّی حقیقت کو نہیں، ایک ''ساختیائی گئی'' حقیقت (Structured Reality) کو پیش کرتا ہے اور ہم زبان کے ذریعے دُنیا کا نہیں، لسانی ساخت میں لکھی گئی دُنیا کا علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان اور دُنیا کے بیچ ایک پورا ثقافتی سسٹم اور Institutionalized Strategies حائل ہوتی ہیں۔

یہ ایک غیر معمولی ''دریافت'' تھی جس نے زبان اور دُنیا اور زبان کے رشتے اور حقیقت سے متعلق تصورات کو بدل کر رکھ دیا۔ شاید اسی وجہ سے سوسیئر کے نظریات کو اس کے مغربی مترجمین نے 'کوپرنکن' کہا ہے۔ جس طرح کوپرنیکس نے زمین کے مرکزِ کائنات ہونے کے صدیوں پرانے عقیدے کو غلط ثابت کر کے ایک انقلاب برپا کیا، اسی طرح سوسیئر نے زبان کو ثقافتی تشکیل قرار دے کر اس صدیوں پرانے تصور کی تنسیخ کی جس کے مطابق زبان کو یا تو آسمانی چیز خیال کیا جاتا تھا یا اسے دنیا کی حقیقت کو پیش کرنے کے لیے ایک شفاف میڈیم سمجھا جاتا تھا۔ یہاں سوسیئر

کے مترجمین اور شارحین نے لاعلمی یا علمی خیانت کا ثبوت بھی دیا ہے۔ مذکورہ دریافت کا سہرا کلی طور پر سوسیئر کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔ سوسیئر سے مدتوں پہلے سنسکرت میں یہ غیر معمولی دریافت پیش کی جا چکی تھی۔ گوپی چند نارنگ نے گوتم رشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''شبد اور ارتھ میں کوئی براہِ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شبد اگنی کہ کر جلانے والی چیز... مراد لیتے ہیں تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شبد اگنی میں جلانے کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ کہ روایت اور چلن سے... یہ معنی طے پا گئے ہیں... اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شبد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے... (نیز) ہر جگہ ایک شبد کا وہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیا کے ایک جیسے نام ہوتے۔'' (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ ص۳۴۳۔۳۴۴) ظاہر ہے یہ بالکل وہی نظریہ ہے جو سوسیئر نے پیش کیا۔ قوی امکان ہے کہ سوسیئر نے سنسکرت ہی سے یہ نظریہ اخذ کیا، اس لیے کہ وہ جینوا یونیورسٹی میں سنسکرت اور تقابلی گرامر پڑھاتا رہا تھا۔ اگر سوسیئر یہ کتاب خود لکھتا تو عین ممکن ہے وہ اپنے نظریات کے اصل ماخذ کا اعتراف کرتا۔ بایں ہمہ یہ اعتراف ضروری ہے کہ مغرب میں ساختیات کی ساری تحریک سنسکرت کے لسانی نظریات کے بجائے سوسیئر کے پیش کردہ نظریات پر استوار ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ اہلِ مشرق ان نظریات سے کوئی انقلابی تھیوری وضع کرنے کی طرف دھیان کیوں نہیں دے سکے؟ نظریات وضع کرنے کے لیے جو عمومی ثقافتی فضا، ذہنی آزادی، علم کی تخلیق کی غیر معمولی اجتماعی لگن درکار ہے وہ موجود ہی نہیں۔ اسے المیہ ہی کہنا چاہیے کہ سوسیئر کے ساختیاتی نظریات کے بعد ہی سنسکرت کے لسانی نظریات پر توجہ ہوئی ہے اور وہ بھی محض تقابل کی غرض سے یا ماخذ کی نشان دہی کی خاطر! دوسری طرف یہ بھی صداقت ہے کہ سنسکرت کے لسانی نظریات، ساختیات کی موجودہ ترقی کے مقابلے میں ابتدائی نوعیت کے لگتے ہیں۔ مشرقی ذہن سے سب سے بڑی خطا یہ ہوئی ہے کہ اس نے اپنے علمی ورثے اور علم کی تخلیق کے عمل سے لاتعلقی اختیار کی اور نتیجتاً اپنے علمی ورثے کی ترقی کی طرف کوئی توجہ دی ہے نہ نیا علم پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ ہمارے بہت سے احباب مشرق کے جس علمِ بیان، علمِ معانی، بدیع اور لسانی تصورات کا ذکر تفاخر سے کرتے ہیں، وہ اپنے زمانوں کے ادبی سوالوں کا جواب تھے اور ان زمانوں کے ادبی مطالبات کو پورا کرتے تھے، مگر اب اور طرح کے سوالات اور دیگر قسم کے مطالبات ہیں، جن کے لیے نئے نظریات درکار ہیں۔ یہ ایک تفصیلی بحث ہے کہ نئے سوالات

اور مطالبات کیا ہیں اور ان کے لیے کس قسم کے نظریات درکار ہیں، آیا یہ نظریات قدیم مشرقی ادبی تصورات کی بنیاد پر استوار ہونے چاہییں یا ان سے انحراف کر کے وجود میں لائے جانے چاہییں مگر ظاہر ہے اس بحث کی یہاں گنجایش نہیں۔ تاہم یہ کہے بنا چارہ نہیں کہ اب ہم اہلِ مشرق اپنا کوئی بھی ڈسکورس قائم کریں، وہ مغرب میں پیدا ہونے والی فکر کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں۔ یہ اسے ڈی کنسٹرکٹ کرنے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے اور اس فکر کے خالص انسانی (نہ مشرقی نہ مغربی) عناصر سے استفادے اور اسے آگے بڑھانے کی شکل یا موقع محل کی مناسبت سے دونوں طرح ہو سکتا ہے!

بہ ہر کیف مغرب میں ساختیات، لسانیات تک محدود نہیں رہی، اسے بشریات، ادب، فلسفے، نفسیات، فلم، اشتہار وغیرہ کے مطالعے میں برتا گیا۔ ان سب کو ''زبان'' متصور کیا گیا، یعنی ایک ایسا نظام جو معنی خیزی (Signification) کا علم بردار ہے اور پھر ان کی ساختوں تک رسائی کی کوشش کی گئی ہے۔

ساختیات پر ابتدائی کام رومن جیکب سن نے کیا اور وہ روس، چیکوسلواکیہ اور امریکا میں رہا۔ روس میں تھا تو ماسکو لنگواسٹک سرکل کے ممبر کے طور پر روسی ہیئت پسندی کے تعقلات کی تشکیل میں شریک رہا۔ جلاوطنی کے دور میں اُس نے پراگ لنگواسٹک سرکل کو منظم کیا۔ اُس کے فکری مساعی سے پراگ کا ساختیاتی سکول وجود میں آیا۔ ۱۹۴۰ء میں جب وہ امریکا آیا تو اُس نے لیوی سٹراس کو ساختیاتی لسانیات سے متعارف کروایا۔ اور عجیب بات یہ کہ امریکا اور مغربی یورپ میں ساختیات کی تحریک کا محرک پراگ سکول نہیں، فرانس بنا جہاں لیوی سٹراس کے ساختیاتی بشریاتی مطالعات کے وجہ سے ساختیات (۱۹۶۰ء کی دہائی) میں فروغ پذیر ہوئی۔

رومن جیکب سن چوں کہ روسی ہیئت پسندی سے بھی وابستہ رہا اور ساختیات سے بھی، اس لیے اُس کے تنقیدی تصورات ان دونوں مکاتب کے درمیان پُل کا کام دیتے ہیں۔ روسی ہیئت پسندی، ساختیات ہی کی طرح ''متن اساس'' ہے (نئی امریکی تنقید بھی ان دونوں کے مانند متن اساس ہے) جس نے ادب کو (تاریخی، ثقافتی وابستگیوں سے) ایک الگ تھلگ مظہر فرض کیا اور ادب کی سائنس یعنی ''ادبیت'' (Literariness) کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ جیکب سن نے جب ساختیات کی طرف توجہ کی تو ادب کی گرامر یا شعریات مرتّب کرنے کی سعی کی۔

''ادبیت'' اور ''شعریات'' میں بس اتنا فرق ہے کہ اوّل الذکر Isolated اور ثانی الذکر کلچرل ہے۔ ''ادبیت'' کو زبان کے اندر جب کہ شعریات کو ثقافت میں تلاش کیا جاتا ہے یا کم از کم اس کی توجیہہ ثقافتی محاورے میں کی جاتی ہے۔ (بنا بریں ساختیات کے بسیط مطالعے کے لیے ہیئت پسندی کا مطالعہ ناگزیر ہے۔) جیکب سن کے ہیئت پسندانہ نظریات کا اثر ساختیاتی شعریات پر پڑتا ہے۔ چناں چہ اُس نے شعریات کا جو تصور دیا، اس پر ''ادبیت'' کا اثر صاف محسوس ہوتا ہے۔ وہ شعریات کو زبان کے اندر تلاش کرتا ہے۔ اُس نے بنیادی لسانی عمل کے تجزیے سے زبان کے چھ (۶) عوامل کا انکشاف کیا اور یہ موقف پیش کیا کہ جب کوئی ایک عامل حاوی ہوتا ہے تو زبان کا کردار اور وظیفہ بدل جاتا ہے۔ چھ عوامل میں سے ایک عامل، کلام یا Message ہے۔ جب یہ حاوی ہو تو زبان شاعرانہ تفاعل انجام دیتی ہے۔ لہٰذا شعریات (جسے وہ Poeticity کہتا ہے) زبان کے ''شاعرانہ وظیفے'' کی مرہون ہے۔ اور شاعرانہ وظیفے کی شناخت یہ ہے:

> ... the word is felt as a word and not as a mere representation of the object being named or an outburst of emotions, when words and their composition, their meaning, their external and internal form acquire a weight and value of their own instead of referring to reality. (What is Poetry, p. 378)

یوں جیکب سن شعریات (یا ادب کے اختصاص) کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی موجودگی کو محسوس کراتا ہے، وہ کسی دُوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اوٹ میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہ کسی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے۔ راستہ بھی ہو سکتا ہے اور منزل بھی! لفظ جب خود حقیقت بنتا ہے یا منزل تو وہ تخلیقی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔ لہٰذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں تلاش کرنا چاہیے۔ یہاں ایک غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ جب بطورِ لفظ اپنی موجودگی/حقیقت کو محسوس کراتا ہے تو وہ معنی سے تہی ہو جاتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا سبب یہ ہے کہ لفظ کی اپنی حقیقت کی

وضاحت، خارجی حقیقت کے مقابلے میں کی گئی ہے۔ معنی یا سگنی فائڈ تو لفظ کا ناگزیر حصہ ہے۔ جیکب سن کا زور اس بات پر ہے کہ شعریاتی عمل میں لفظ کا جسمی وجود یعنی سگنی فائر حاوی ہو جاتا ہے اور سگنی فائڈ اُس کے تابع ہو جاتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جب لفظ ذریعہ ہے تو سگنی فائڈ حاوی ہے اور جب مقصد ہے تو سگنی فائر غالب ہے۔ لفظ کے اس عمل کو شاعرانہ تمثالوں میں بطورِ خاص دیکھا جا سکتا ہے کہ ہر تمثال (جیسے برف گرتی ہے ساز بجتے ہیں) اوّلاً اپنا حسّی ادراک کرتی ہے اور معانی یا خیالات اِس حسّی ادراک ہی سے جنم لیتے ہیں۔

جیکب سن کا شعریات کا تین چوتھائی نظریہ ہیئت پسندی سے متعلق ہے اور ایک چوتھائی ساختیاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تو اس کے نظریے میں شاعری کی ساخت کی وضاحت ہوتی ہے، فکشن کی نہیں، (حالاں کہ بعد ازاں ساختیات نے فکشن پر ہی زیادہ توجہ کی) اس لیے کہ فکشن میں لفظ کا کردار مختلف ہوتا ہے، فکشن میں لفظ Narrative Paradigm کے تابع ہوتا ہے۔ دوسرا جیکب سن شاعری کی ساخت یا شعریات کی وضاحت بھی ثقافتی رسومیات کے تحت کرنے کے بجائے لسانی عوامل کی روشنی میں کرتا ہے۔ تاہم اس کا شعریات کا تصور اس حد تک ضرور ساختیاتی ہے کہ اس میں لفظ کو خارجی حقیقت کی عکاس قرار دینے کے بجائے، اِسے خود ایک حقیقت گردانا گیا ہے۔

ساختیات کا باقاعدہ آغاز لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء۔۲۰۰۹ء) سے ہوا۔ اُس نے سوسئیر کے لسانی ماڈل کا اطلاق اساطیر پر کیا۔ اساطیر کا تجزیہ اُسی طور کیا، جس طور لسانی ماہر کسی جملے کا کرتا ہے، اسے اجزا میں بانٹتا اور ان کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے۔ لیوی سٹراس نے چوں کہ اپنے مطالعے کی بنیاد ساختیاتی لسانیات پر رکھی، اس لیے وہ امریکی، انڈین ''اساطیر کے جملے'' کو محض اجزا میں تقسیم کر کے اُن کے باہمی رشتوں ہی کا مطالعہ نہیں کرتا، وہ اُس Process کو بھی گرفت میں لیتا ہے جس کی وجہ سے اساطیر وجود میں آتی ہیں۔ یعنی وہ اساطیر کی گرامر، لانگ، ساخت یا شعریات کو بھی دریافت کرتا ہے۔ اُس نے اپنے مطالعے سے ثابت کیا کہ ہر اسطور کے معانی، دوسری اساطیر کی وجہ سے قایم ہوتے ہیں، بالکل جیسے لسانی نشان کے معنی دوسرے نشانات سے فرق کی بنا پر متعیّن ہوتے ہیں۔ مگر جس طرح تمام نشانات کے عقب میں ایک جامع تجریدی نظام ہوتا ہے، اُسی طرح تمام اساطیر کے پیچھے ایک مرکزی اسطوری نظام کارفرما ہے۔ لیوی سٹراس کے

کام کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اُس نے ساختیات کا رشتہ ثقافت سے جوڑ دیا۔ پہلے یہ رشتہ ساختیات میں ایک تصور تھا، لیوی سٹراس نے اِسے عملی شکل دی۔ دُوسری اہمیت یہ ہے کہ ساختیات کی اطلاقی اہلیت کا احساس اُبھرا کہ لیوی سٹراس کے مطالعات نے ساختیات کو دوسرے شعبوں میں بروے کار لانے کی تحریک پیدا کی۔ فرانس اور امریکا پر لیوی سٹراس کے اثرات بالخصوص پڑے۔

رولاں بارت (۱۹۱۵ء۔۱۹۸۰ء) پہلا اہم ساختیاتی نقاد ہے۔ اُس نے ساختیات اور نشانیات (Semoitics) کے نظری اور فلسفیانہ مباحث بھی اُٹھائے اور ساختیاتی طریق مطالعہ کا اطلاق ادب پر بھی کیا۔ بارت کا تنقیدی کام خاصا پھیلا ہوا ہے۔ اُس کے مصنّف، متن اور قرأت سے متعلق نظریات کا ذکر عام طور پر ہوا ہے اور ان نظریات میں وہ کئی مقامات پر ساختیات سے انحراف کرتا ہے اور الگ فکری روش بھی اختیار کرتا ہے۔ اُس کی فکر کے ڈانڈے پسِ ساختیات سے بھی جا ملتے ہیں اور مارکسیت سے بھی۔ بایں ہمہ اُس نے پہلی بار ادبی متون کے ساختیاتی مطالعات پیش کیے اور تنقیدی عمل میں ساختیاتی حربے کی افادیت کو باور کرایا۔ اُس نے ادبی متن کا مطالعہ ایک Sign-System کے طور پر کیا (جو دراصل ایک مکمل نظام ہے اور جس کے اپنے قوانین اور کوڈز ہیں) اور یوں اُس نے ادب کی شعریات تک پہنچنے کی کوشش کی۔ اُس نے کتاب S / Z (۱۹۷۰ء) میں بالزاک کی کہانی Sarrsine کا (جو دراصل Novella ہے) ساختیاتی مطالعہ پیش کیا اور یہ دکھایا کہ کس طرح پوری کہانی پانچ کوڈز کے باہمی تفاعل سے وجود میں آ کر معنی حاصل کرتی ہے۔ اُس نے ان کوڈز کو Proairetic, Symbolic, Semantic, Hermeneutic اور Cultural کا نام دیا۔ جان سٹورک نے وضاحت کی ہے کہ ہر کوڈ، کہانی میں اپنا ایک مختلف کردار رکھتا ہے، مگر اُس کی توجہ اس طرف نہیں گئی کہ ہر کوڈ، دراصل کسی جملے کے ایک لفظ یا نشان کی طرح ہے، جو دوسرے نشان سے جدا بھی ہے اور مربوط بھی۔ یعنی کہانی کا ہر کوڈ انفرادی ذمے داری بھی نبھاتا ہے اور کہانی کے کلّی عمل میں، اجتماعی ذمے داری بھی ادا کرتا ہے...... کوڈز، دیگر کوڈز سے اشتراک کر کے، اسی صورت میں شعریات کو وجود میں لا سکتے ہیں۔ یوں بارت نے باور کرایا کہ ادبی متن کو کچھ کوڈز اور ضابطے Regulate کرتے ہیں اور ساختیاتی نقاد کا کام ان ضابطوں کو دریافت کرنا ہے۔

مغرب میں ساختیاتی تنقید کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریماس، ژرار ژینٹ،

تو دور وف، جولیا کرسٹیوا، مائیکل ریفاٹری، امبرٹو ایکو اور جوناتھن کلر کے اَسما اہم ہیں۔ اہم
ساختیاتی تحریروں کے مطالعے سے ساختیاتی تنقید کے اہم خصائص کی فہرست یہ بنتی ہے۔

۱۔ ساختیات متن اساس ہے۔

یعنی یہ مصنّف اور تناظر کے بجائے فقط متن کا مطالعہ کرتی ہے۔ جملہ متن اساس تنقیدی
نظریات کا بنیادی داعیہ یہ ہے کہ کوئی تحریر اس لیے ادب پارہ نہیں بنتی کہ اُسے کسی خاص شخص نے
لکھا ہے یا وہ کسی مخصوص زمانے میں لکھی گئی ہے۔ تحریر کچھ ضوابط اور رُسومیات کی پابندی کی وجہ سے
ادب پارہ بنتی ہے لہٰذا اہمیت انھیں ملنا چاہیے۔ چوں کہ ادب لسانی مظہر ہے اس لیے تمام متن
اساس نظریے کسی نہ کسی شکل میں ادب کے ''لسانی تجزیے'' کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً نئی تنقید فن
پارے میں کار فرما ابہام، رمز، قولِ محال اور Tension (جس کا ترجمہ اکثر نے ''تناؤ'' کیا ہے
جو غلط ہے، اس لیے کہ ایلن ٹیٹ نے یہ لفظ extension اور intension کے سابقے ہٹا کر
وضع کیا تھا اور اس سے مراد لغوی اور استعاراتی معانی کی بہ یک وقت موجودگی لیا تھا۔) کا مطالعہ
کرتی ہے، جو دراصل لسانی عوامل ہیں۔ اور روسی ہیئت پسندی جس ''ادبیت'' کی دریافت کو اپنا
منتہائے نظر بناتی ہے، اُس کا اہم اُصول ''اجنبیانا'' (Defamiliarization) ہے اور یہ
بھی ''لسانی عمل'' ہے۔ اور ساختیات جس شعریات کی جستجو کرتی ہے، وہ لسانی اور ثقافتی عوامل سے
عبارت ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کسی بھی متن اساس تنقیدی نظریے کا
''لسانی تجزیہ'' محض اُسلوب کی تشریح نہیں، یہ اُن اُصولوں کا تجزیہ ہے، جن کی وجہ سے ادب ایک
لسانی مظہر کے طور پر قایم ہوتا ہے۔ چوں کہ مذکورہ بالا تینوں نظریات مختلف فکری اور علمیاتی پس
منظر سے آئے ہیں، اس لیے یہ ''اُصولوں'' کا تصور اور فلسفہ مختلف رکھتے ہیں۔

۲۔ ساختیاتی تنقید معانی کی تشریح کے بجائے معانی پیدا کرنے والے نظام کو دریافت کرتی ہے۔

چوں کہ یہ مکتب ساختیاتی لسانیات سے مستعار ہے اور ساختیاتی لسانی ماہر جملے کے معانی
بتانے کی بجائے، جملے کی ساخت کا تجزیہ کرتا ہے، اس لیے ساختیاتی نقاد بھی متن کے معانی واضح
کرنا اپنی ذمے داری نہیں سمجھتا اور متن کی ساخت کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب

نہیں کہ ساختیاتی نقاد، معانی سے آگاہ نہیں ہوتا یا معانی کا تعیّن نہیں کرتا یا نہیں کر پاتا۔ اگر وہ معانی
کو گرفت میں نہ لے یا نہ لے سکے تو وہ یہ طے کیسے کرے گا کہ معانی کی کون سی ساخت متن
میں مضمر ہے! اصل یہ ہے کہ وہ متن کی شرح نہیں کرتا، وہ اُس پراسس تک پہنچتا ہے جو ادبی متن کی
تشکیل کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے متن میں معانی جگ مگا رہے ہیں، یعنی ''کیا'' کے
بجائے ''کیسے'' کی وضاحت کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک نیا طرزِ نقد ہے جو اُن نقادوں کے لیے
پریشان کن ہے جو تنقید کو وضاحت اور تشریح تک محدود سمجھتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت کی وجہ سے
ساختیاتی تنقید اپنی عمل آرائی کے لیے ایک ایسے سائنسی، تجزیاتی ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، جو ظاہری
تنوع کے عقب میں موجود اس وحدت کو گرفت میں لے سکے، جس کی وجہ سے تنوع ممکن ہوتا
ہے۔ سرسری طور پر دیکھنے سے یہاں ساختیات وحدت الوجود کے مماثل ضرور محسوس ہوتی ہے کہ
یہ صوفیانہ مسلک بھی ظاہری تنوع کے پس پشت وحدت کا ادراک اور اثبات کرتا ہے، مگر اصل یہ
ہے کہ دونوں میں یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں کے پیراڈائم یک سر مختلف ہیں۔ وحدت الوجود
اگر انسانی وجدان اور قلب کو حقیقت کے ادراک و اثبات کا وسیلہ خیال کرتا ہے تو ساختیات خالص
سائنسی ہے اور اس کا طریق کار تجزیاتی ہے۔ ہر چند دونوں کلیت پسند بھی ہیں، مگر نہ صرف دونوں کا
کلیت کا تصور مختلف ہے بلکہ کلیت تک رسائی کے دونوں کے اسالیب میں بھی کوئی مماثلت نہیں۔

۳۔ ساختیاتی تنقید ساخت یا شعریات کو ضابطوں اور رُسومیات کا نظام تصور کرتی ہے

ضابطے (کوڈز) اور رُسومیات (کنونشنز) باہم عمل آرا ہو کر معانی خلق کرتے ہیں۔ گویا
معانی کا سرچشمہ باہر نہیں، خود متن کی ساخت ہے۔ تاہم یہ ساخت جن عناصر سے مرتّب ہوتی
ہے، انھیں ثقافتی ضوابط اور رسومیات نے طے کیا ہوتا ہے۔ اس اُصول کے دو اہم مضمرات ہیں۔
اوّل یہ کہ معانی کا سرچشمہ اگر خود (متن کی) ساخت ہے تو مصنّف اس ساخت کے اظہار کا محض
ذریعہ ہے۔ اسی بنا پر ساختیات میں مصنّف اور موضوع (Subject) کی نفی کی گئی ہے۔
رولاں بارت نے مصنّف کی موت کا اعلان اسی تناظر میں کیا تھا۔ مصنّف سے صرفِ نظر کرنے کی
دو صورتیں سامنے آئی ہیں۔ ایک یہ کہ لوک ادب کی شعریات مرتّب کی گئی ہے، جس کا مصنّف

نامعلوم ہوتا ہے۔اس ضمن میں گریماس کا نام اہم ہے۔ دوسری یہ کہ مصنّف کا نام تو لیا گیا ہے مگر ساری توجہ اُس کے تخلیق کردہ متن پر مرکوز کی گئی ہے۔مثلاً گریماس ہی نے موپساں کی محض ایک کہانی کے ساختیاتی تجزیے پر مشتمل پوری کتاب Moupassant: The Semantics of Text تصنیف کی ہے اور ژرار ژینٹ نے فقط پروست کے ناولوں کی بنیاد پر بیانیے کی تھیوری Narrative Discourse کے نام سے مرتّب کی ہے۔ضوابط اور رُسومیات پر توجہ دینے کے ضمن میں دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ ساخت کا مطالعہ اپنی اعلیٰ سطح پر ثقافتی مطالعہ بن جاتا ہے، مگر یہ ثقافت بھی دراصل متن کی ساخت میں لکھی ہوئی ہے۔

۴۔ ساختیات قاری کی آزادی مگر قرأت کے منظّم ہونے کا تصور دیتی ہے۔

ساختیات اپنی اصل میں چوں کہ اُصولِ مطالعہ ہے، اس لیے ساختیاتی تنقید بھی قاری اور قرأت کے تفاعل کو بے حد اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تاریخی سوانحی تنقید میں جو اہمیت مصنّف اور اُس کے عصر کو ملی تھی، ساختیات (اور دُوسرے متن اساس نظریات) میں وہی اہمیت قاری اور قرأت کی طرف منتقل ہوگئی ہے، یعنی پہلے متن کے معانی کا تعیّن مصنّف کے منشا، اُس کے سوانح اور عصری حالات کے تناظر میں ہوتا تھا، مگر اب ساختیات میں معانی کا تعیّن، قرأت کے تناظر میں قاری کرتا ہے۔ اور اہم بات یہ کہ مصنّف کو قرأت کے ہموار راستے میں پتھر خیال کیا گیا ہے اور اُسے ہٹانا ضروری سمجھا گیا ہے۔سوسیئر نے کہا تھا کہ زبان کی تاریخ کا علم زبان کی معنی خیزی کے عمل میں مزاحم ہوتا ہے، سو مصنّف اگر تاریخی تشکیل ہے تو وہ بھی متن فہمی میں مزاحم ہے اور جس طرح زبان یک زمانی تناظر میں اپنے لسانی پوٹینشل کا کامل اظہار کرتی ہے، اُسی طرح متن اپنی یک زمانی صورتِ حال ہی میں اپنے معنیاتی امکانات کو بروے کار لاتا ہے (متن جب لکھا جا رہا ہے تو وہ تاریخی صورتِ حال میں ہے اور جب لکھا جا چکا ہے، مصنّف سے آزاد ہو گیا ہے...... یہ متن کی یک زمانی صورتِ حال ہے) اور متن پر مصنّف کو مسلّط کرنے کا مطلب ان امکانات کی راہ مسدود کرنا ہے۔اس ضمن میں بارت کی دلیل پڑھنے اور سر دُھننے کے قابل ہے:

> To give a text an author is to impose a limit on

> that text, to furnish it with a final signified, to close the writing, (Image-Music-Text, p.146)

پہلی نظر میں یہ راے سنسنی خیز محسوس ہوتی ہے کہ ہم اب تک یہ سمجھتے آے ہیں کہ مصنف متن کو معنی دیتا ہے اور بارت صاحب یہ فرما رہے ہیں کہ متن کے مطالعے میں مصنف کو لانے کا مطلب متن کو محدود کرنا ہے، مگر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے بارت صاحب سنسنی نہیں پھیلا رہے، ایک اہم انکتہ پیش کر رہے ہیں کہ مصنف کے حوالے سے متن کے مطالعے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ مصنف ایک مطلق اتھارٹی ہے، معانی کا واحد سرچشمہ وہی ہے۔ حالاں کہ زبان اور ثقافت مصنف کی اس اتھارٹی کو برابر چیلنج کر رہے ہوتے ہیں۔ اگر ہم مصنف کی اتھارٹی کو قبول کر بھی لیں تو پھر ہمیں ہر متن کی محض ایک معنیاتی سطح کو تسلیم کرنا ہوگا جسے مصنف کی منشا طے کرے گی۔ مصنف کی منشا چوں کہ ایک خاص زمانی اور مکانی صورتِ حال میں تشکیل پاتی ہے، اس لیے اس کے متن کی واحد معنیاتی سطح بھی اس صورتِ حال تک محدود رہے گی۔ اور اگر ایسا ہے تو کوئی ادبی متن اپنے زمانے کو کیوں کر عبور کر سکتا ہے؟ اب اگر متن ایک سے زائد معنیاتی سطحوں کا حامل ہے تو یہ یقیناً مصنف کی منشا اور اتھارٹی کے خلاف ہے کہ دونوں واحد ہیں۔ اسی سلسلے میں بارت نے ایک مزے دار بات یہ بھی کہی ہے کہ متن کی تفہیم وتعبیر میں مصنّف کو لازماً لانے کا فائدہ تنقید کو نہیں، ہمیشہ نقاد کو ہوا ہے کہ اس طرح نقاد کو متن کے معنی طے کرنے کی آسان کلید ہاتھ آجاتی ہے۔ بھئی پہلے مصنف کا منشا طے کیا (گو یہ عمل بھی اکثر من مانا ہوتا ہے) اور پھر اس کی تائید متن سے کر لی۔ اگر ایسا ہے تو مصنف کی اہمیت کا سارا واویلا ان نقادوں کی چیخ پکار سے زیادہ نہیں جو تن آسان ہیں۔تنقید کا بھلا تو تب ہوتا ہے جب وہ متن کی گہری تہوں کو کھنگالنے میں کامیاب ہو اور مصنّف کی اُنگلی پکڑنے سے قاری متن کے ساحل پر سرگرداں رہتا ہے اور گہرے پانیوں میں نہیں اُتر پاتا، ان گہرے پانیوں میں جن سے خود مصنف تخلیقِ متن کے دوران میں واقف نہیں ہوتا۔ ساختیات متن کو اکہرا اور The Message of Author-God نہیں سمجھتی، یہ متن کو کثیر الجہات قرار دیتی ہے۔ یہاں پھر بارت کی راے درج کرنا پڑ رہی ہے جس میں ادبی متن کی معنی خیزی کو محدود کرنے والی کسی بھی صورتِ حال کا انکار کیا گیا ہے:

> The work is not surrounded, nor designated, nor

protected, nor directed by any situation, no practical life is there to tell us what meaning we must give it. (Critical Essays, p. 100)

ہر چند اس بات کی تائید بارت کی عملی تنقیدوں سے ہوتی ہے، خاص طور پر وہاں جہاں وہ کسی متن میں برتے جانے والے ہر لفظ کے تمام ممکنہ معانی کا ''بکھیڑا'' شروع کر دیتا ہے۔ (فاروقی صاحب بھی میر کی شرح میں اسی روش پر گام زن نظر آتے ہیں)، مگر کوئی صورتِ حال، کوئی سیاق، تناظر ہوتا ہے، جس کی رو سے متن کے معانی طے کیے جاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید جس کثرتِ معانی کی قائل ہے وہ متن کے لسانی اور ثقافتی تشکیل ہونے کے سبب ہے۔ گویا لسانی عمل اور ثقافتی عناصر یہاں سیاق بن جاتے ہیں۔ اور ظاہر ہے یہ سیاق مصنف کے منشا یا کسی سیاسی اور تاریخی تناظر سے مختلف ہے۔ غور کیجیے اگر ادبی متن ایک لسانی تشکیل ہے اور زبان خود ایک ثقافتی تشکیل تو یہ (زبان اور ثقافت) نہ صرف مصنّف کی ''پراڈکٹ'' نہیں بلکہ مصنّف خود ان کی رُو سے اپنا تصور کرنے پر مجبور ہے اور مصنف اپنا تصور یہاں ایک موضوع (subject) کے طور پر کرتا ہے۔

لہٰذا ادبی متن پر اگر ساختیات کی دی گئی لسانی اور ثقافتی بصیرتوں کی روشنی ڈالی جائے تو متن دن کی طرح روشن نہیں، جھٹپٹے کے مانند نیم روشن اور نیم تاریک دکھائی دے گا یعنی ساختیات متن میں معنی کی وحدت کے تصور کو سختی سے مسترد کرتی ہے اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے......اس کثرت کو قرأت کے آزادانہ مگر منظّم تفاعل سے منکشف کیا جا سکتا ہے۔ ساختیات قاری کی جس آزادی کا ذکر کرتی ہے، وہ بے مہار نہیں۔ اگر قاری اپنی من مانی سے کوئی ایک معنی متن پر تھوپتا ہے تو گویا وہ منشائے مصنّف کی جگہ منشائے خود کو متن پر مسلّط کرتا ہے۔ قاری کی آزادی کا مطلب یہ ہے کہ وہ متن کے مطالعے میں کوڈز کا اِنتخاب خود کر سکتا ہے (بارت کے کوڈز حتمی نہیں) تاہم ان کوڈز کو منظّم کرنا ضروری ہے تا کہ شعریات کو واضح کیا جا سکے۔ اس تنقیدی مطالعے کو ساختیاتی قرار دینے کا کوئی جواز نہیں جس میں معانی کی کثرت کا ذکر تو ہے، مگر انھیں ایک سسٹم کی شکل نہ دی گئی ہو۔

۵۔ ساختیاتی تنقید، ادب کا نظری ماڈل دیتی ہے۔

کائنات کے آغاز و انجام سے متعلق مختلف سائنسی نظریات پیش ہوئے ہیں۔ مثلاً بگ بینگ اور Steady-State Theory۔ یہ حقیقتاً نظری ماڈل ہیں۔ واضح رہے کہ نظری ہونے کا مطلب خیالی، فقط قیاسی یا نا قابلِ اطلاق ہونا نہیں۔ نظری ماڈل دراصل اپنے معروض کی ماہیت سے متعلق بعض مفروضات قائم کرنا ہے، جو معروض کے گہرے مطالعے سے حاصل ہونے والے نتائج کی بنا پر قائم کیے جاتے ہیں، مگر ان کی مدد سے معروض سے متعلق ہر سوال کا جواب مہیا کرنا ممکن ہوتا ہے۔ چناں چہ نظری ماڈل کی بنیاد پر اُس معروض کی توجیہہ بھی کی جا سکتی ہے جو بوقتِ مطالعہ نظری ماڈل کے مشاہدے میں نہیں تھا۔ اس کی مثال خود ساختیات ہے، جو زبان کے تجزیے سے وجود میں آئی مگر اس نے بشریات، ادب، نفسیات، مارکسی فکر، فلسفے، فلم، تھیٹر وغیرہ کی ساختوں سے متعلق جوابات فراہم کیے اور ساختیاتی تنقید میں ژرار ژینیٹ (Gerald Genette) نے بیانیے کی جو تھیوری دی ہے، ہر چند کہ وہ ایک فکشن رائٹر کے متون کے مطالعے سے برآمد کی گئی ہے، مگر اُس کی رُو سے فکشن کی شعریات سے متعلق ہر اہم سوال کا جواب دیا جا سکتا ہے۔

ساختیات پر گفتگو کرتے ہوئے اس سوال سے صَرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا، آیا ساختیات اُن تمام توقعات کو پورا کرتی ہے جنھیں ''تنقید بطور ڈسپلن'' سے وابستہ کیا جا سکتا ہے؟ یعنی کیا ساختیات کو ایسا تنقیدی مکتب قرار دیا جا سکتا ہے جو ہمیں مزید تنقیدی مکاتب کی ضرورت سے بے نیاز کر دے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ساختیات تو کیا، کوئی بھی تنقیدی نظریہ ان توقعات کو پورا نہیں کر سکا۔ اگر ایسا ہوتا تو تنقید میں نظریات کی کثرت نہ ہوتی۔ ہر نیا تنقیدی مکتب بڑی حد تک اُن سوالات کی خاطر وجود میں آتا ہے جن کا جواب موجود نظریات نہیں دے سکے۔ یوں نیا نظریہ اگلے نظریات پر تنقید کی حیثیت رکھتا ہے، اور اُس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو پیش رَو نظریات اپنی منطقی یا اطلاقی نارسائیوں کی بنا پر پُر نہیں کر سکے۔ ہر نیا نظریہ (بیش تر اپنے نئے پن کی وجہ سے) تمام قدیمی و بنیادی ادبی سوالات کے شافی جوابات مہیا کرنے کا دعویٰ بھی کرتا ہے اور شائبہ بھی اُبھارتا ہے......ایک حد تک یہ ضروری بھی ہوتا ہے......ورنہ یہ متوجہ ہی نہ کرے۔ مگر نظریہ ہونے کے باوصف، یہ بھی سابق نظریوں کے مانند حدود کا پابند ہو جاتا ہے۔ یہ اپنی حدود میں

اُبھرنے والے ہرسوال کی چاپ کو سمجھنے کا اہل ہوتا ہے، مگر ان حدود سے باہر برپا (سوالات کے) شور کے سلسلے میں بہرے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ساختیات بھی اس حقیقت سے ماورا نہیں۔ ساختیات کی حدود کی وضاحت اُوپر ہو چکی، اب دیکھنا یہ ہے کہ ادب سے متعلق وہ کون سا اہم سوال یا سوالات ہیں، جن کے جوابات دینے کی سکت اس مکتبِ تنقید میں نہیں۔

یہ غلط فہمی عام ہے کہ ساختیات ادب کی جمالیاتی قدر سے لاتعلقی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اگر لاتعلقی سے مراد یہ ہے کہ کسی بندش پر یہ واہ واہ نہیں کرتی، کسی رعایت لفظی پر سبحان اللہ نہیں کہتی اور کسی امیج کی ندرت اور اس کے یکتا نفسیاتی اثر پر ''کمال ہے'' کہنے سے گریز کرتی ہے تو صرف ساختیاتی تنقید ہی نہیں نفسیاتی، عمرانی، مارکسی، تاریخی تنقید کے مکاتب بھی متن کی جمالیاتی قدر سے لاتعلق ہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ متن کی جمالیاتی قدر کو سراہنے کا یہی واحد انداز ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں دیں تو پھر تاثراتی تنقید کے علاوہ مکاتبِ نقد کو یک قلم منسوخ کر دینا چاہیے۔ ظاہر ہے یہ اقدام ادبی تنقید کے وسیع مقاصد سے نابلد یا لاتعلق حضرات ہی انجام دے سکتے ہیں، جن کی خیر سے ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ ادبی تنقید متن کی زیادہ سے زیادہ جہات تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے اور جمالیات ادبی متن کی بنیادی شرط تو ہے، آخری اور حتمی شرط نہیں ہے۔ اگر چہ بیش تر تنقیدی مکاتب ادب کی جمالیات کا معاملہ نقاد پر چھوڑتے ہیں اور اپنے نظامِ فکر میں اسے لازمی عنصر کے طور پر جگہ نہیں دیتے لیکن اگر غور کریں تو ساختیات، جمالیات کو بالواسطہ طور پر گرفت میں لاتی ہے۔ مثلاً ساختیاتی شعریات واضح ہی یہ کرنا چاہتی ہے کہ ادب، بطورِ ادب کیوں قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے، اپنی جمالیاتی قدر کی وجہ سے، تو گویا جمالیات کو بھی ساختیاتی شعریات کا ایک کوڈ قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ جمالیاتی کوڈ کیوں کر متن کی معنی خیزی کے عمل میں، کسی دوسرے کوڈ کی طرح شریک ہوتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ساختیات کو دیگر مکاتب پر ایک تفوق حاصل ہے کہ ان میں اس قسم کا امکان نہیں ہوتا۔ تاہم اس بات کو ضرور ملحوظ رکھنا ہوگا کہ ساختیات میں جمالیات کو کوڈ کا درجہ دیتے ہوے، جمالیات کا ایک ایسا تصور کرنا ہوگا جو روایتی نہ ہو، ''نشانیاتی''، ہو یعنی جو فقط ادب پارے کے ہیئتی اور لفظی محاسن سے عبارت نہ ہو، ادب پارے کی معنی خیزی میں بھی شریک ہو۔

ساختیات دراصل جس سوال کا جواب نہیں دے سکتی، وہ وسیع معنوں میں تاریخ ہے۔

ساختیات اپنی ساری توجہ ثقافت پر مرکوز رکھتی ہے۔ ہر چند بعض لوگوں نے ثقافت کو ایک وسیع اجتماعی فینومینا قرار دے کر، تاریخ کو اِس کا حصہ سمجھا ہے اور اِس طرح یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ساختیات، ثقافت کے راستے سے تاریخ کا بھی اثبات کرتی ہے مگر یہ پوری حقیقت نہیں۔ تاریخ میں تغیّر اور ثقافت میں بڑی حد تک استحکام ہوتا ہے۔ تاریخ واقعہ ہے اور ثقافت اُصول اور کوڈ۔ گو اُصول اور کوڈ واقعے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں، مگر واقعہ اپنے اثر اور نتیجے کے اعتبار سے ایک منفرد چیز بھی ہوتا ہے۔ مغرب میں جب ساختیات کی جگہ پسِ ساختیات نے لی تو ساختیات پر بڑا اعتراض یہی تھا...... تاریخ سے صَرفِ نظر کرنے کا۔ اور جو پسِ ساختیاتی نظریات آئے وہ بیش تر تاریخ کو متن کے تجزیے میں واپس لائے۔ مگر کیسے؟ یہ قصہ بھی دل چسپ ہے۔ پسِ ساختیات نے (نو مارکسیت، فوکو، دریدا، نئی تاریخیت بالخصوص) تاریخ کا جو تصور قائم کیا، وہ ایک مادّی واقعے کے طور پر نہیں، ایک تشکیل (Construct) کے طور پر تھا۔ گویا تاریخ واپس تو آئی مگر ساختیاتی پیرہن میں!

کتاب میں شامل مضامین ساختیاتی تنقید کے اس مبحث کو مزید شرح و بسط سے پیش کرتے ہیں اور ان متعدد سوالات کے جوابات فراہم کرتے ہیں جو ساختیات فہمی کے سلسلے میں عموماً اٹھائے جاتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ

ساختیات کی لسانیاتی بنیادیں *

تعجب ہے کہ یہ اعزاز فلسفے کی کسی شاخ کو نہیں، بلکہ جدید لسانیات کو حاصل ہونا تھا کہ وہ 'تجربیت۔ مثالیت' کی ان بنیادوں کو چیلنج کرے جو فلسفے نے دنیا اور زبان کے تصورات کے بارے میں قائم کر رکھی تھیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جب سوسیئر نے اپنے خیالات کو پیش کیا (وفات ۱۹۱۳ء) تو اسے یہ یقین تھا کہ ایک دن دنیا میں سیمیالوجی (نشانات) یعنی ترسیلِ معنی کا وسیع تر ضابطۂ علم وجود میں آئے گا، لسانیات جس کا ایک حصہ ہوگی، لیکن اس کو شاید یہ اندازہ نہیں تھا کہ اس کے خیالات کے اثرات اتنے دوررس ہوں گے کہ زبان، انسان اور کائنات کے رشتوں کی نہج ہی بدل جائے گی، اور نہ صرف فلسفہ اور ادبیات بلکہ متعدد دوسرے ضابطہ ہائے علم بھی ان کے نتائج سے متاثر ہوں گے، اور بہت سے قدیم اور رائج مفروضات کا رد لازم آئے گا۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانیات جس کو کبھی غامض اور عسیر الفہم ضابطۂ علم سمجھا جاتا ہے، آج وہ سماجی اور ثقافتی سائنسوں میں مرکزی مقام رکھتی ہے:

> "Linguistics once a recondite area of enquiry now occupies a central position within the social and cultural sciences" Bennett, p.4)

طریق کار کی سطح پر، سوسیئر کے رہنمایانہ اور بنیادگذار کام نے انسانی تحقیق و جستجو کے ان تمام شعبوں اور ان علوم کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے جن میں زبان یا ثقافت کا عمل دخل ہے۔ اگرچہ سوسیئر کے خیالات کے مضمرات ابھی پوری طرح سامنے نہیں آئے، اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے، تاہم اس میں شک نہیں کہ ان خیالات کا سب سے زیادہ اثر ادب نے بہ طور زبان کے علامتی نظام

* ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور، ۱۹۹۳ء

کے قبول کیا ہے۔

ساختیات کے بنیادی اصول سوسیئر کے خیالات پر مبنی لسانیات سے ماخوذ ہیں۔ سوسیئر (Ferdinand de Saussure 1857-1913) ایک سوئس ماہر لسانیات تھا، جس نے اپنی زندگی کے آخری پانچ چھ برسوں میں ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۱ء تک جنیوا یونیورسٹی سوئٹزلینڈ میں لیکچر دیئے، جنھیں اس کے شاگردوں کے نوٹس کی مدد سے اس کی موت کے دو برس بعد ۱۹۱۶ء میں:

Course de Linguistique Generale

کے نام سے شائع کیا گیا۔ سوسیئر کی فرانسیسی کتاب کا انگریزی ترجمہ تو چار دہائیوں کے بعد کہیں ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا، لیکن اس ترجمے سے بہت پہلے یورپ میں سوسیئر کے خیالات عام ہونے لگے تھے۔ زبان کے بارے میں سوسیئر کے خیالات اس قدر مجتہدانہ اور انقلاب آفریں تھے کہ لسانیاتی فکر پر ان کا گہرا اثر مرتب ہوا، اور آگے چل کر یہ ساختیات اور پس ساختیات بنیاد ثابت ہوئے۔

سوسیئر کے زمانے تک یہ تصور عام تھا کہ دنیا آزادانہ وجود رکھنے والی اشیا سے عبارت ہے، اور ان اشیا کی معروضی تعریف اور درجہ بندی ممکن ہے، چنانچہ حقیقت کے اس تصور کے زیر اثر زبان کے بارے میں یہ نظریہ عام تھا کہ زبان لفظوں کا مجموعہ ہے جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں، اور جن کی آزادانہ تعریف ممکن ہے۔ سوسیئر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کی بصیرت نے صدیوں سے چلے آرہے زبان کے اس تصور کو جڑ سے اکھاڑ دیا کہ زبان کوئی، جوہری، یا 'قائم بالذات' (Substantive) چیز ہے۔ اس کے بجائے سوسیئر نے زبان کے 'نسبتی' (Relational) تصور کو پیش کیا جس نے آگے چل کر زبان کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی بدل دی۔ سوسیئر کا سب سے انقلابی اقدام اس کا یہ موقف تھا کہ زبان Nomenclature تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے، بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے۔ منطقی طور پر زبان اشیا سے پہلے ہے اور اس کا کام اشیا کو نام دینے کے بجائے ان کے تصورات میں فرق کے رشتوں کے ذریعے شناخت قائم کرنا ہے۔

سوسیئر نے یہ دلیل یہ ثابت کیا کہ زبان کا مطالعہ فقط اس کے اجزا کو لے کر یا محض تاریخی (Diachronic) اعتبار سے نہیں کرنا چاہیے (جیسا کہ اس وقت عام رواج تھا) بلکہ ان رشتوں

کی رو سے کرنا چاہیے جن کی وجہ سے زبان کے اجزا باہم دگر ربط رکھتے ہیں اور عمل آرا ہوتے ہیں۔ یعنی زبان کا مطالعہ ایک مربوط 'وحدانی نظام' (Gestalteinheit) کے طور پر کرنا چاہیے۔ نیز چونکہ زبان کا وحدانی نظام وقت کی کسی ایک سطح پر 'خود کفیل' ہوتا ہے (جس کو ہم ہر روز برتتے اور محسوس کرتے ہیں) اس لیے زبان کا مطالعہ 'حاضر وقت' کی سطح پر ممکن ہے۔ حاضر وقت کے مطالعے کو سوسیئر "Synchronic" مطالعہ کہتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ حاضر وقت کا مطالعہ ہی سائنسی مطالعہ ہوسکتا ہے۔

سوسیئر کا زبان کے یک زمانی مطالعے پر زور دینا نہایت اہم ثابت ہوا، کیونکہ اس نے زبان کی تاریخی جہت کے علاوہ زبان کے حاضر ساختی نظام کے اعتراف کی راہ کھول دی۔ مارکسی مفکر فریڈرک جیمسن کا کہنا ہے کہ سوسیئر کی ذہانت اور جودتِ طبع کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ اس نے یہ اصرار کیا کہ زبان کا کلی نظام ہر لمحے میں مکمل ہے، خواہ ایک لمحہ پہلے ہی اس میں کوئی تبدیلی کیوں نہ ہوئی ہو، زبان کے تاریخی ارتقا سے قطع نظر زبان وقت کے ہر لمحے میں ایک کلی نظام رکھتی ہے جس کی رو سے وہ ہر وقت بولی اور سمجھی جاتی ہے، نیز قطع نظر اس سے بھی کہ زبان بولنے والے زبان کی سابقہ تاریخ کا یا تاریخی تبدیلیوں کا شعور رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں۔

سوسیئر زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کا تصور دو طرح سے کرتا ہے۔ ایک کو وہ Langue کہتا ہے، دوسرے کو Parole۔ ان دونوں میں سوسیئر نے جو جدلیاتی رشتہ قائم کیا ہے، وہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے، اور آگے چل کر وہ جدید لسانیات کی ترقی میں بالعموم اور ساختیات کی ترقی میں بالخصوص ممد و معاون ثابت ہوا۔ بقول سوسیئر Langue اور Parole میں فرق یہ ہے کہ زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ (Actual) مثال سے پہلے موجود ہے) Langue ہے اور تکلم یعنی بولے جانے والا کوئی بھی واقعہ Parole ہے جو زبان کے جامع نظام Langue کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا اور اس کے اندر خلق ہوتا ہے۔ Langue کا تصور سماج میں رچا بسا ہوا ہے، یعنی اس سے کسی بھی سماج میں زبان کے تمام بولنے والے (غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کرتے ہیں، اور اس کے بغیر کوئی بھی زبان نہیں بول سکتا۔ Parole زبان کے جامع نظام کی محض انفرادی مثال ہے جو کسی فرد واحد کے تکلم یعنی بول چال میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ گویا Langue زبان کا جامع تجریدی نظام، اور Parole اس کی وہ محدود انفرادی شکل جو

زبان بولنے والے کے تکلم (Speech) میں ظاہر ہوتی ہے۔

ان دونوں کا فرق سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا کلیدی نکتہ ہے اور اس کے نتائج دوررس ہیں۔ Langue سے کم و بیش وہ تصور مراد ہے جس کو عرفِ عام میں 'لسان' کہتے ہیں، یعنی لسانی قواعد و ضوابط و روایات کو وہ جامع ذہنی تصور جس کی رو سے ہم کسی لسانی سماج میں ترسیل و ابلاغ کا کام لیتے ہیں، جبکہ Parole روزمرہ کا 'تکلم' ہے، یعنی زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے۔ گویا Langue ایک جامع تجریدی تصور ہے، ایک کلی ذہنی نظام جو کوئی بھی زبان رکھتی ہے، یعنی زبان کا جامع تجریدی وجود، اور Parole اس کا محض وہ حصہ ہے جو کوئی فرد کسی وقت تکلم کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ سوسیئر نے اس بات کو شطرنج کے کھیل کی مثال سے سمجھایا ہے کہ شطرنج کی کوئی بھی بازی شطرنج کے تمام اصولوں کو بروئے کار نہیں لاتی، لیکن ہر مختلف بازی ممکن اس لیے ہے کہ وہ شطرنج کے کلی اصولوں سے ماخوذ ہے۔ یعنی کھیل کے اصول اپنا کلی نظام رکھتے ہیں جو تجریدی طور پر موجود ہے، اور کوئی بھی چال اس کلی نظام ہی کی رو سے چلی جا سکتی ہے۔ گویا شطرنج کے کھیل کا کلی نظام Langue سے مشابہہ ہے اور شطرنج کی ہر بازی Parole ہے۔ ایک تجرید ہے اور دوسرا واقعہ ہے۔

parole دراصل آئس برگ کا اوپری سرا ہے۔ جو سطح سمندر پر تیرتا رہتا ہے، اور جس کو ہم دیکھ سکتے ہیں اور Langue من حیث المجموع برف کا وہ بھاری بھرکم تودہ ہے جو اوپری سرے کو تو سنبھالے رہتا ہے، لیکن خود دکھائی نہیں دیتا۔ اس حقیقت کے شعور نے کہ زبان ایک مجرد نظام ہے جو کلی حیثیت سے کہیں ایک جگہ نظر نہیں آتا، لیکن انفرادی تکلم میں تھوڑا بہت ظاہر ہوتا رہتا ہے، جدید لسانیات کے آئندہ سفر کی راہ کا تعین کر دیا۔ وہ یہ کہ زبان کے اس کلی تجریدی نظام کو جس کی رو سے انفرادی تکلم ممکن ہوتا ہے دریافت کر کے اس کے اصولوں کو منضبط کرنا چاہیے یا نوام چومسکی کی اصطلاح میں لسانی 'اہلیت' (Competence) کے نظام کا پتہ چلانا چاہیے جو تمام انفرادی 'لسانی کارکردگی' (Performance) کا سرچشمہ ہے۔ انفرادی تکلم ادھورا، ادھ کچرا، غلط سلط اور متنوع (Heterogeneous) ہوتا ہے جبکہ جامع تجریدی نظام مکمل اور مربوط (Homogeneous) ہوتا ہے۔ یہ گویا اس کا ثبوت ہے کہ جامع تجریدی نظام ساخت (Structure) رکھتا ہے۔

اس فکر کے نتائج بہت اہم ثابت ہوئے۔ چارلس فریز کا کہنا ہے کہ سوسیئر نے لفظوں کے ذریعے سمجھے جانے والے (Word-centered thinking) تصورِ زبان کو ہمیشہ کے لیے بدل کر رکھ دیا اور اس کی جگہ زبان کے 'نسبتی' اور ساختیاتی تصور نے لے لی۔ زبان میں اگر کسی جز کی فی نفسہ کوئی اہمیت نہیں، اور اہمیت قائم ہوتی ہے اس رشتے کی رو سے جو کسی جز کا زبان میں دوسرے اجزا سے ہے تو اس سے زبان کے بارے میں سوچنے کا زاویہ ہی بدل جاتا ہے۔ یہ بات اصوات کی مثال سے واضح ہو جائے گی۔

آوازوں کی بنیادی صوتی سطح کے بارے میں غور کریں تو طرح طرح کی اونچی نیچی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر آوازوں کو زبان کے اجزا کے طور پر لیں تو معلوم ہوگا کہ جو چیز ان کو بامعنی بناتی ہے وہ ان میں اور دوسری آوازوں میں فرق کا رشتہ ہے، نہ کوئی نفسہٖ ان آوازوں کی اپنی کوئی صفت۔ گویا زبان میں آوازیں قائم بالذات نہیں، قائم بالغیر ہیں۔ باہمی فرق کا رشتہ تضادات (Oppositions) کے نظام کو قائم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر لفظ 'جال' اور 'چال' میں صرف ابتدائی آواز میں جو فرق ہے اس سے دونوں لفظوں کے معنی مختلف ہو گئے ہیں۔ پس ثابت ہے کہ معنی ساختیاتی طور پر اس فرق میں ہے جو ایک آواز کا دوسری آواز سے ہے۔ گویا اُردو میں 'ج' اور 'چ' میں تضاد (Opposition) ہے اور اسی تضاد کی وجہ سے یہ دونوں اُردو کی منفرد (Significant) آوازیں ہیں جو معنی پیدا کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ (بجانا، بچانا/ بج، بچ)

لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر وہ تضاد جو زبان میں ملتا ہے وہ منفرد نہیں ہے۔ زبان بہت سے تضادات کو نظر انداز بھی کر دیتی ہے اور درحقیقت نسبتاً تھوڑے سے تضادات کو تسلیم کرتی ہے اور ان سے لفظ بنانے اور معنی پیدا کرنے کا کام لیتی ہے۔ زبان جن تضادات کو خواہ وہ کیسے ہی فرق پر مبنی کیوں نہ ہوں تسلیم نہیں کرتی، انھیں وہ 'ملتے جلتے' کے کھاتے میں ڈال دیتی ہے۔ مثلاً 'رحمت، زحمت' 'وحدت' میں پہلے زبر کی آواز (جو خفیف مصوتہ ہے) اُردو میں دو طرح بولی جاتی ہے، یعنی امالے کے ساتھ بھی اور اس کے بغیر بھی، یا 'یہ' میں زبر کی آواز اور 'وہ' میں پیش کی آواز اُردو اور ہندی میں فرق کے ساتھ بولی جاتی ہے یا 'کہنا' اور 'بہنا' کا اُردو تلفظ دہلی میں اور اتر پردیش کے مشرقی اضلاع میں الگ الگ سنائی دیتا ہے، لیکن اُردو زبان آوازوں کے اس باہمی فرق کو تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ ان آوازوں کو امالے سے بولا جائے یا اس کے بغیر اس سے

معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ پس اصوات کا وہ فرق جس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا، منفرد (Significant) نہیں ہے۔

دراصل یہاں ہم جو چیز دیکھ رہے ہیں، وہ ساخت کا عمل ہے جو مختلف اجزا کے تنوع، بوقلمونی اور کثرت میں نظم اور وحدت پیدا کرتا ہے۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ آوازوں میں جو فرق پایا جاتا ہے، وہ دو طرح کا ہے اول: رحمت/ رَحمت، زحمت/ زَحمت یعنی فرق صوتی سطح پر واقع تو ہوتا ہے لیکن اس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل نہیں۔ دوسرے: (جال/ چال) جس سے معنی کا فرق لازم آتا ہے، گویا زبان اس فرق کو تسلیم کرتی ہے۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل ہے۔ لہٰذا زبان کی صوتیاتی ساخت عبارت ہے ان منفرد آوازوں سے (بشمول ان کے رشتوں کے) جن سے معنی کا فرق لازم آتا ہے۔

زبان کا یہ طریقہ جس کا اوپر ذکر کیا گیا، اس کی دو خصوصیات ہیں: اول یہ کہ یہ خود مختارانہ (Arbitrary) ہے اور دوسرے یہ کہ منظّم (Systematic) ہے۔ خود مختارانہ اس لیے کہ یہ خود کفیل ہے اور اپنا جواز آپ ہے۔ مثلاً اگر ہم اس امر کے خلاف اپیل کرنا چاہیں کہ (جال/ چال) کا فرق بامعنی کیوں ہے اور (رحمت/ رَحمت) کا فرق بامعنی کیوں نہیں، تو زبان سے باہر کوئی خارجی طاقت اس میں مداخلت نہیں کر سکتی۔ چنانچہ زبان میں جو کچھ ہوتا ہے وہ اس کے اپنے حاضر قوانین کی رو سے ہوتا ہے۔ (۲) دوسرے یہ کہ زبان منظّم اس لیے ہے کہ یہ جن رشتوں اور اصولوں کے نظام پر قائم ہے وہ محکم ہیں، مثلاً خواہ کچھ ہو 'ج' اور 'چ' سے معنی کا فرق ہمیشہ لازم آئے گا۔ کوئی دوسری طاقت اس کو بدل نہیں سکتی۔ یہ اٹل ہے، اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ یعنی زبان کی 'ساخت' کی رو سے زبان کے ہر چیز کی حیثیت طے ہے۔

زبان چونکہ ساخت پر مبنی ہے، اس لیے زبان کا نظام ساختیاتی (Structural) ہے۔ ساختیاتی نظام ہمیشہ 'یک زمانی' Synchronic ہوتا ہے۔ اور چونکہ زبان کے بولتے ہی اس کے منظّم ہونے کا احساس ہوتا ہے، اس لیے آوازوں کے اصول یعنی فونیمی اصول زبان کے اساسی ساختیاتی اصول ہیں۔ جیسا کہ وضاحت کی گئی، ان کی بنیاد جوڑے دار فرق پر یا دو رخے تضادات، (Binary Opposition) پر ہے۔ یہ فرق دنیا کی تمام زبانوں کا کارفرما ہے، اور آفاقی نوعیت کا ہے۔ رومن جیکب سن اور مورس ہالے نے اپنی کتاب: Fundamentals of

Language, The Hague, 1956 میں ثابت کیا ہے کہ جوڑے دار تضاد سے فرق قائم کرنا بچے کے ذہن کا پہلا منطقی تفاعل ہے۔ گویا یہ تضاد انسانی ذہن کا پہلا قدم ہے جس سے کلچر فطرت میں دخیل ہونا شروع ہوتا ہے۔ جوڑے دار فرق سے امتیازات قائم کرنا اور ان سے مدد لینا ذہن انسانی کی خصوصیت خاصہ اور اس کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ واضح رہے کہ ذہنِ انسانی کی یہی خصوصیت ساخت کو پیدا کرتی ہے اور اس سے کام لیتی ہے۔

سوسیئر اس سے بھی آگے جاتا ہے، وہ کہتا ہے زبان صرف لفظوں کے ذریعے عمل آرا نہیں ہوتی، زبان کام کرتی ہے 'نظام نشانات' (System of Signs) کی رو سے، لفظ جس کا محض نظر آنے والا سرا ہیں۔ یہ، نظام نشانات، تجریدی ہے، اور لسانیات کا کام اس، نظام نشانات، کے اصولوں اور کلیوں کو دریافت کرنا یعنی زبان کی کلی ساخت کو دریافت کرنا ہے۔

نشان (Sign) کو اس دوہرے رشتے کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے، جو اس کے 'صوتی امیج' اور 'تصور' کے بیچ میں ہے۔ نشان ان دونوں کا مجموعہ ہے۔ سوسیئر نشان کے اس دوہرے رشتے کو Signifier اور Signified کا نام دیتا ہے۔ یعنی صوتی امیج 'معنی نما' ہے اور تصور 'معنی' ہے۔ لفظ 'شجر' کے 'صوتی امیج' اور شجر کے 'تصور' میں جو ساختیاتی رشتہ ہے، وہ 'لسانی نشان' کی تشکیل کرتا ہے۔ بقول سوسیئر 'زبان نشانات کا نظام ہے جو تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔

یہاں ایک اور اہم بات کی طرف بھی توجہ ضروری ہے۔ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ زبان خود مختار ہے، یعنی لفظ، کی اصوات اور اس کے تصور میں اور اس شے میں جو زمین سے اگتی ہے اور جس میں ٹہنیاں اور پتے ہوتے ہی، کوئی 'فطری' رشتہ نہیں۔ لفظ 'شجر' میں یا اس کی کسی صوت میں درخت کی کوئی خصوصیت نہیں، اور نہ اس لفظ کا یہ تصور کسی خارجی قوت کی رو سے طے ہوا ہے۔ 'شجر' کو یہ معنی زبان کی ساخت نے دیے ہیں۔ زبان کی خود مختاریت درحقیقت زبان کی ساخت کو قائم کرتی ہے، اور اس کی حفاظت کرتی ہے۔ یہ ساخت اپنے آپ کو وضع کرنے اور قائم کرنے والے قوانین کا مجموعہ ہے اور یہ قوانین حسب ضرورت تشکیلات (Transformations) اور تراکیب اور کلیے خلق کرتے ہیں۔ غرض زبان اپنی حقیقت خود ہے۔

سوسیئر مزید کہتا ہے کہ زبان میں، معنی نما، اور تصور معنی، کا ناقابل تقسیم رشتہ یعنی شیر کے صوتی امیج سے مراد شیر ہی کا تصور ہے، گائے، بھینس، بکری، یا کوئی اور جانور نہیں، یہ واہمہ پیدا کرتا

ہے کہ زبان شفاف (Transparent) چیز ہے، یعنی اس کے آر پار دیکھا جاسکتا ہے، یا لفظوں اور اشیا میں ایک اور ایک کی نسبت ہے۔ زبان چونکہ ہماری عادت کا حصہ ہے اس لیے زبان کے بارے میں ایسا سوچنا عین فطری ہے، لیکن فکری اعتبار سے بھی زبان شفاف نہیں ہے۔ لیکن چونکہ یہ معمولات میں سے ہے اس لیے خیال کو ادا کرکے یہ گویا بیچ سے نکل جاتی ہے۔ ہیلم سلیو کا کہنا ہے: It is in the nature of language to be overlooked عام طور پر احساس ہوتا ہے کہ لفظ 'شیر' ایک لیبل ہے جو مستقلاً اور فی نفسہٖ قائم ہے اور جس پر کوئی مسائلی سوال قائم نہیں ہوتا۔ سوسیئر نے اس کو چیلنج کیا۔ سوسیئر یہ سوال اٹھانے والا پہلا شخص نہیں تھا۔ افلاطون کے Cratylus میں یہ مسئلہ مرکزی ہے، لیکن لانیحل رہتا ہے۔ سوسیئر نے اس پر بحث قائم کی، اور بعد میں لسانیاتی نظریے اور متعلقہ ضابطوں پر اس کا زبردست اثر مرتب ہوا۔

سوسیئر کی دلیل لفظوں کی ان لڑیوں پر مبنی ہے جو ایک تصور کے لیے مختلف زبانوں میں پائے جاتے ہیں۔ "اگر لفظ ماقبل موجود تصورات کے لیے قائم ہوتے تو ایک زبان سے دوسری زبان میں ان کے معنی متبادل پائے جاتے، لیکن ایسا نہیں ہے" (کورس ص ۱۱۶) حقیقت یہ ہے کہ مختلف زبانیں دنیا کی چیزوں کو مختلف طور پر دیکھتی اور ظاہر کرتی ہیں۔ سوسیئر نے کئی مثالیں دی ہیں۔ فرانسیسی میں ایک لفظ ہے Mouton اس کے برعکس انگریزی اس کے متبادل Mouton اور Sheep میں فرق ہے۔ جوتھن کلر نے مثال دی ہے کہ انگریزی میں River اور Streem میں فرق ہے۔ اسی طرح فرانسیسی میں Fleuve اور Riviere میں فرق ہے۔ لیکن انگریزی لفظوں کا باہمی فرق صرف بڑے اور چھوٹے کا ہے۔ جبکہ فرانسیسی میں بڑے اور چھوٹے کے فرق کے بجائے Fleuve سمندر میں گرتا ہے، اور Riviere دوسرے Riviere میں یا Fleuve میں ضم ہوجاتا ہے (ص ۲۴) رنگوں کے سپکٹرم کی مثال بھی دی گئی ہے اور لاطینی، ویلش اور انگریزی کا فرق دکھایا ہے۔ (ہیلم سیلوس ص۵۳)

دیکھنا چاہیں تو اُردو میں بھی ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں لفظ ملتے جلتے ہیں لیکن معنی الگ الگ ہیں۔ رشتہ داریوں ہی کو لیں تو بابا اُردو میں باپ یعنی ابا کے لیے لایا جاتا ہے جبکہ ہندی میں دادا کے لیے ہے۔ اُردو میں بزرگ یا فقیر کو بھی بابا کہتے ہیں۔ دادا مقامی لفظ ہے، ہندی اور بنگالی میں بڑے بھائی کو دادا کہتے ہیں جبکہ اُردو میں باپ کے باپ کے لیے مستعمل ہے۔ بیگمات قلعہ کی

زبان میں دادی کے لیے بھی آیا ہے جیسے دادا حضرت بجائے دادی جان۔ بمبئی کے بازاری لہجے
میں برے آدمی کے لیے ہے 'دادا' دادا گیری۔ اُردو میں باپ کی بہن کو پھوپھی کہتے ہیں، ہندی
میں بوا، جبکہ بوا اُردو میں معمر خاتون یا ملازمہ کے لیے ہے، نیز بڑی بہن کو بو، بو یا بوا کہہ دیتے
ہیں۔ اُردو میں دخیل عربی فارسی الفاظ کو تو ایسی کا یا پلیٹ ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ صلوٰۃ جمع،
صلوات، سے صلواتیں سنانا یا لن ترانی کرنا، یا لن ترانی کی لینا، سامنے کی مثالیں ہیں جہاں معنی کیا
سے کیا ہو گئے۔ اُردو میں حجام، نائی ہے، عربی میں نائی کو حلاق کہتے ہیں۔ اُردو میں خرافات، فضول
بیہودہ کو کہتے ہیں، عربی خرافات بمعنی مِتھ، اساطیر، پریوں کے قصے کہانیاں۔ اسی طرح مناجات،
اُردو میں دُعا کے معنی میں ہے، عربی میں خود کلامی یا سرگوشی کے معنی میں۔ مثالوں کی کمی نہیں۔
ظاہر ہے کہ لفظ معنی کے رشتے میں لازمیت نہیں، معنی فقط تفریقی ہیں، یہ کسی فی نفسہٖ قدر یا صفت
بنا پر نہیں، رواج ار چلن سے قائم ہوتے ہیں۔

سوسیئر کا ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ اگر نشان کے 'معنی نما' اور 'معنی' کا رشتہ خود مختارانہ ہوتا تو
'شجر' کو ہر زبان میں 'شجر' ہی کہا جاتا اور ساری دنیا میں ایک ہی زبان بولی جاتی، جبکہ ایسا نہیں ہے۔
اب اسی اصول پر ذرا دوبارہ غور کیجیے۔ معنی نما اور 'معنی' کا رشتہ فطرت کے تئیں تو خود مختارانہ ہے،
لیکن ثقافت کے تئیں خود مختارانہ نہیں۔ یعنی جس ثقافت میں اُردو کا چلن ہے اس میں 'شجر' کو
درخت، یا پیڑ، تو کہہ سکتے ہیں، "Tree" یا "Arbor" نہیں کہہ سکتے۔ (شجر کے علاوہ درخت
اور پیڑ ظاہر ہے کہ ان ثقافتوں کے لفظ ہیں جو اُردو میں رچ بس گئی ہیں) سوسیئر نے اس بات پر
زور دیا ہے کہ 'نظام نشانات' یعنی 'معنی نما' اور 'معنی کے رشتوں کا گہرا مطالعہ انسانی زندگی کے نظام،
یعنی اس کے تمام سماجی اور ثقافتی مظاہر کے نظام کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔ سوسیئر نے نظام ہائے
نشانات کے مطالعے کو سیمیالوجی (Semiology) کا نام دیا تھا۔ اور کہا تھا کہ ایک دن یہ علم وجود
میں آئے گا۔ یہ پیشین گوئی جیسا کہ پہلے کہا گیا پوری ہو چکی ہے، البتہ کلاڈ لیوی سٹراس اور رولاں
بارتھ کا کہنا ہے کہ زبان انسانی ترسیل میں اس درجہ مرکز رکھتی ہے کہ انسانی زندگی میں معنی کے نظام
کی کوئی بھی بحث زبان کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔

یہ بھی غور طلب ہے کہ کوئی بھی زبان بولتے ہوئے اس کے امکانی کلمات کی ایک لامحدود
(Infinite) تعداد بولنے والے کی دسترس میں ہوتی ہے لیکن یہ مبنی ہوتی لفظوں کی 'محدود'

(Finite) تعداد پر۔ یہ تعجب خیز ہے کہ ہم محدود لفظوں اور ان کے محدود رشتوں کی مدد سے روزمرہ
گفتگو میں تکلم کے لامحدود جملوں کو خلق کرتے ہیں، اور کرتے رہیں گے۔ محدود سے لامحدود کی
تخلیق کیونکر ممکن ہے۔ بقول سوسیئر اس لیے کہ زبان کے اصول اس کی شناخت ہیں، اور ہر شکل
اس ساخت سے خلق ہوتی ہے، اور یوں زبان کا تفاعل جاری رہتا ہے۔

زبان میں ہر چیز چونکہ رشتوں پر مبنی ہے، ان رشتوں کی دو خاص جہات کو نظر میں رکھنا
ضروری ہے۔ سوسیئر ان کو دو اصطلاحوں کو مدد سے سمجھاتا ہے۔ ایک کو وہ
"Syntagmatic" 'افقی رشتہ' کہتا ہے، اور دوسرے کو وہ "Paradigmatec" عمودی رشتے
کا نام دیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ زبان وقت کے محور پر بولی جاتی ہے، کلمے میں لفظ ایک کے بعد
ایک آتے ہیں، یعنی ملفوظی طور پر باری باری (Sequential) وارد ہوتے ہیں۔ یہ لفظوں کا افقی
رشتہ ہے جو پہلے آنے والے اور بعد میں آنے والے لفظوں سے مل کر قائم ہوتا ہے۔ اس سے
جو نحوی ترتیب بنتی ہے، وہ زبان میں معنی پیدا کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور
پر اس جملے میں: 'حامد نے رضیہ کو دیکھا' جیسے جیسے ایک کے بعد ایک لفظ ترتیب سے آتے ہیں' معنی
ظاہر ہوتے جاتے ہیں، اور جب تک آخری لفظ نہیں آتا، معنی مکمل نہیں ہوتے۔ یہ لفظوں کی افقی
یعنی نحوی جہت ہے۔

لیکن زبان میں لفظ کا ان لفظوں سے بھی رشتہ ہوتا ہے جو کلمے میں واقع نہیں ہوئے، لیکن
ہو سکتے تھے۔ زبان میں ہر لفظ کا ایسے سیکڑوں میں مماثل لفظوں سے رشتہ ہوتا ہے۔ یہ مترادف،
متضاد یا ملتے جلتے لفظ ہو سکتے ہیں، جو زبان کی ساخت میں مماثل صرفی و نحوی حیثیت رکھتے ہیں۔
یہاں اہم بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کا کلمے میں وارد نہ ہونا بھی معنی قائم کرنے میں عمل آرا ہوتا
ہے، مثلاً مندرجہ بالا جملے، حامد نے رضیہ کو دیکھا میں لفظ 'دیکھا' کی معنویت اس بات سے بھی طے
ہوتی ہے کہ یہاں 'دیکھا' کے بجائے 'روکا' 'ٹوکا' 'مارا' یا 'پیٹا' نہیں ہے۔ غرض جس طرح لفظوں کی
افقی ترتیب سے معنی پیدا ہوتے ہیں، لفظوں کے وقوع اور عدم وقوع سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں۔
یہ لفظوں کی مماثل جہت ہے۔ سوسیئر اس کو لفظوں کا 'عمودی رشتہ' کہتا ہے۔ گویا زبان ایک کلی نظام
ہے اور ہر لفظ کے معنی اس کے ماحول سے طے ہوتے ہیں۔

مزید یہ کہ ہر زبان کے صرفی تصورات بھی اس کی ساخت کی رو سے طے پاتے ہیں۔ یہ فی

نفسہ وجود نہیں رکھتے۔ اُردو ہندی میں افعال کی بیسیوں شکلیں ہیں، صرف ماضی کے صیغے ہی نو دس ہیں۔ دنیا کی بہت سی زبانوں میں ایسا نہیں ہے۔ فارسی یا انگریزی میں فعل پر تذکیر و تانیث کا کوئی اثر نہیں پڑتا، اُردو ہندی میں تذکیرو تانیث سے فعل کی پوری شکل بدل جاتی ہے۔ انگریزی میں مرد اور عورت کے لیے متکلم اور حاضر میں وہی ضمیریں ہیں، لیکن غائب واحد کے لیے الگ الگ ہیں۔ اُردو ہندی افعال میں تذکیرو تانیث کو روا جاتا ہے۔ لیکن ضمیریں عورت مرد سب کے لیے ایک سی ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل کا فرق دنیا کی زیادہ تر زبانوں میں ہے، لیکن عبرانی میں یہ بنیادی فرق نہیں ملتا۔ اُردو کے کئی صیغے حال بھی ہیں اور استقبال بھی، مثلاً میں جاتا ہوں، وہ آتا ہے، دونوں مفاہیم میں ہیں لیکن سب زبانوں میں ایسا نہیں۔ غرض ہر زبان کے صرفی تصورات اس کی اپنی 'ساخت' کی رو سے طے ہوتے ہیں۔

ان نکات کی مدد سے سوسیئر اس حقیقت پر اصرار کرتا ہے کہ لسانی ساختیں 'بند' خود کفیل، اور اپنے قوانین کو خود طے کرنے والی یعنی خود مختار ہوتی ہے۔ ان کی نظر اندر کی طرف ہوتی ہے، یہ خارج سے حکم نہیں لیتیں۔ زبان میں نشانات فونیم کی طرح کسی مستقل بالذات صفت کی بنا پر نہیں بلکہ رشتوں کی بنا پر اور ان امتیازات کی بنا پر عمل آرا ہوتے ہیں، جو فرق اور تضادات پر قائم ہیں۔ سوسیئر کا مشہور قول ہے:

"In Language there are only differences without positive terms"

زبان میں صرف فرق ہی فرق ہے بغیر اثبات کے۔ (یہ وہ نکتہ ہے جس نے آگے چل کر نہ صرف پس ساختیات کو پیدا کیا، بلکہ دریدا ژاک دریدا کی مجتہدانہ رد تشکیل Deconstruction کی بھی بنیاد ثابت ہوا) سوسیئر کا کہنا ہے کہ کسی زبان کے پاس نہ ایسی آوازیں ہیں، نہ ایسے خیال جو اس کے لسانی نظام سے پہلے کے ہوں۔ زبان میں فقط صوتی تضادات ہیں اور تصورات جو اس کے اپنے نظام کی رو سے کارگر ہیں۔ پس زبان ایک 'فارم' (Form) ہیئت ہے، جوہر یا مادہ (Substance) نہیں ہے۔ یہ 'ساخت' ہے جس کے اپنے طور طریقے (Modes) ہیں لیکن زبان الگ الگ مواد رکھنے والا مجموعہ نہیں۔ اور زبان چونکہ وہ واحد رابطہ ہے جس کے ذریعے ہم خارجی حقیقت یا دنیا کا شعور رکھتے ہیں، یہ انسانی ذہن کی مخصوص

ساخت ہے۔ شاید صرف اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ پوری انسانی حقیقت کی مخصوص ساخت ہے۔

سوسیئر کے بعد ماہرین لسانیات کی فکر نے ساختیات کو متاثر کیا، ان کی تعداد بہت زیادہ نہیں۔ لیکن ان کی فکر کے بعض پہلو اہم ہیں۔ یوں بھی ساختیات میں لسانیات کے تمام اصول و ضوابط بروئے کار نہیں لائے جاتے بلکہ جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، خاص خاص بصیرتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ بہ ہر حال وہ مفکرین جنھوں نے سوسیئر کی بنیادوں پر لسانیاتی نظریے کو قائم کیا یا بعض خاص نکات کا اضافہ کیا، ان کے نام ہیں: رومن جیکب سن (Roman Jakobson) تروبتز کائی (N. Trubetzkoy) لوئی ہیلم سیلو (Louis Hjelmslev) ایمیلی بن ونستے (Emile Benveniste) اور نوام چومسکی (Noam Chomsky) درحقیقت لیوئی سٹراس جس، صوتیاتی انقلاب، کا ذکر کرتا ہے، اور جس سے وہ اپنے ساختیاتی کام میں بے حد متاثر نظر آتا ہے۔ وہ سوسیئر کے بعد رومن جیکب سن اور تروبتز کائی کا لایا ہوا تھا۔ ان دونوں کے کام نے لسانیات کی سائنسی معروضیت کو قطعی طور پر قائم کر دیا۔ اصوات کے انبار میں ان آوازوں کی تخصیص کرنا جو زبان کے معنیاتی نظام کا تعین کرتی ہیں، اور یہ کہ امتیازی "صوتیاتی عناصر کس طرح مل کر لفظ اور جملے وضع کرتے ہیں" تروبتز کائی نے اس راہ کے بہت سے کانٹے نکالے۔ صوتیاتی نظام کی مثال اس لیے اہم تھی کہ یہ بالکل سامنے کا مظہر تھی، اور اس کی رو سے حقیقت کا حتمی طور پر اثبات ممکن تھا کہ معلومات (حقائق) کے لامتناہی انبار سے مجرد امتیازی اصولوں کو اخذ کیا جا سکتا ہے، نیز تفریقی رشتوں کی مدد سے ان کے تفاعل کے مجرد نظام کو بھی سائنسی طور پر قائم کرنا ممکن ہے۔ ملاحظہ ہو: (Principes de phonlogie, Paris 1949)

ہیلم سیلو (Hjelmslev) اور کوپن ہیگن اسکول نے لسانیاتی نظام کی تجریدی نوعیت پر مزید زور دیا۔ ہیلم سیلو نے ثابت کیا کہ صوتی یا تحریری مواد کے بغیر بھی لسانیاتی نظام کی کارکردگی کو ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اس نظریے کو Glossematics کہتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ قبل تجزیاتی طور پر یہ تھیسس ثابت کیا جا سکتا ہے کہ ہر عمل (Process) سے مطابقت رکھنے والا ایک نظام (System) ہوتا ہے جس کی مدد سے اس عمل کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور اس کے مقدمات (Premisee) معلوم کیے جا سکتے ہیں:

Prolegomena to a thery of languge, Madison 1961

آگے چل کر ساختیات کے طریق کار پر اس اصول موضوعہ (Axiom) بہت اثر پڑا۔

ایمیلی بن ونستے کی کتاب: Problems de linguistique generale Paris 1966 اگرچہ بعد میں شائع ہوئی، اس کے بعض مضامین کا علمی حلقوں میں بہت پہلے سے چرچا تھا، یوں تو اس نے نشان اور رشتوں کی سطحوں پر بھی گہرا کام کیا، لیکن اس کے جس کام سے ساختیاتی فکر نے اثر قبول کیا، اور جس کا حوالہ ساختیاتی تحریروں میں اکثر آتا ہے، وہ شخصی ضمائر اور فعل کے صیغوں کی بحث ہے۔

آخری اور اس عہد کا سب سے بڑا نام نوام چومسکی کا ہے۔ اگرچہ چومسکی تشکیلی گرامر یا تخلیقی گرامر (Syntactic Structures, the Hague, 1957) کا کوئی براہ راست اثر ساختیات نے قبول نہیں کیا، لیکن تجریدی قطعیت اور سادگی کے اعتبار سے چومسکی کا کارنامہ مثالی نوعیت کا ہے۔ چومسکی کا 'اہلیت' (Competence) اور 'کارکردگی' (Performance) کا نظریہ جو زبان بولنے والے کے ذہن وشعور کے داخلی اصولوں پر مبنی ہے، اس کو جوناتھن کلر نے ساختیاتی شعریات کا نظام وضع کرنے کے لیے استعمال کیا ہے، اور اسے سوسیئر کے لانگ اور پارول کے تصور پر ترجیح دی ہے، کیونکہ بمقابلہ لانگ کے 'اہلیت' کا تصور بولنے والے کے تصور سے جڑا ہوا ہے۔ کلر کہتا ہے کہ متن کے لکھے جانے (تخلیق کرنے) کے اصولوں کا تعین نہیں ہوسکتا، لیکن متن کے پڑھے جانے کی شعریات کا تعین ہوسکتا ہے، اور اس شعریات کی تعمیر کی بنیاد کلر نے چومسکی کے نظریۂ اہلیت پر رکھی ہے۔

یہاں آخر میں اس کا ذکر بھی ضروری ہے کہ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے 'زبان اور سماج' اور زبان اور آئیڈیولوجی، میں کیا رشتہ ہے، نیز سوسیئر کے تصور لسان کے تحت حقیقت نگاری پر کیا سوال قائم ہوتا ہے، یہاں مختصراً اشارہ کیا جاتا ہے۔ سوسیئر زبان کے سماجی حقیقت ہونے پر اصرار کرتا ہے۔ اس کا کہنا کہ فقط ایک سماجی گروہ ہی نشانات کو خلق کرسکتا ہے۔ زبان اول وآخر ایک سماجی معمول ہے۔ 'معنی نما' اور 'تصور معنی' کی ہم رشتگی خواہ ظاہر نہ ہو، لیکن یہ عمل لسانی سماج کے اندر ہوتا ہے۔ کوئی بھی سماج بغیر زبان کے علامتی نظام کے قائم ہو ہی نہیں سکتا، نہ ہی اس کے ذرائع پیداوار، رہن سہن، یا اداروں کا کوئی تفاعل زبان کے بغیر ممکن ہے۔ بقول سوسیئر زبان اسی وقت وجود میں آجاتی ہے جب سماج وجود میں آتا ہے۔

مارکسی مفکر لوئی التھیو سے نے سوسیئر اور لاکاں کے خیالات کی بنا پر یہ بحث اٹھائی ہے کہ زبان جس حد تک تجربے کا اظہار کرتی ہے، وہ آئیڈیولوجی میں لازماً شریک ہے، اور آئیڈیولوجی ان طور طریقوں اور وجود کی حالت سے رشتوں کا نام ہے جس کی رو سے لوگ زندگی کرتے اور سماج میں عمل آرا رہتے ہیں۔ غرض آئیڈیولوجی زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے: "Ideology is in signifying practices" یعنی آئیڈیولوجی ڈسکورس میں، متھ میں، اور پوری لوک روایت اور تحریری ادبی روایت میں جاری وساری ہے۔ زبان کا علامتی نظام ہر منزل پر تضادات اور ابہام سے لبریز رہتا ہے اور تبدیلی کے تفاعل کو مہمیز کرتا ہے، لیکن آئیڈیولوجی کا کردار یہ ہے کہ وہ تضادات کو دباتی رہتی ہے تاکہ سماجی تشکیل کی موجودہ حالت (Status quo) برقرار رہے، اور موجودہ مفادات کو خطرہ لاحق نہ ہو، زبان چونکہ حقیقت کے ہمارے شعور سے پہلے موجود ہے، اس لیے جب حقیقت کے بارے میں کوئی نئی بات کہنے کی کوشش کی جاتی ہے یا زبان میں نئے معنی داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، تو یہ عمل آسانی سے نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ زبان نئے معنی کے دخول میں برابر مزاحم ہوتی ہے۔ نئے اور اجنبی تصورات نئے اور اجنبی ڈسکورس کے بغیر قائم نہیں ہوسکتے۔ پہلے سے قائم تصورات کو چیلنج کرنے کا مطلب ہے رائج ڈسکورس کو چیلنج کرنا، اور یہ عمل طولانی اور وقت طلب ہے۔

سوسیئر کا مرکزی خیال جس نے زبان اور حقیقت کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی کو بدل دیا، جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے، یہ ہے:

> "Language signifies reality by bestowing a particular linguistically structured form of conceptual organisation upon it"

زبان دلالت کرتی ہے حقیقت پر ایک مخصوص تصوراتی نظم رکھنے والی فارم کے ذریعے جو لسانیاتی طور پر ساختیاتی ہوئی ہوتی ہے۔ اس تصور میں خاص بات یہ ہے کہ زبان یعنی اصوات یا الفاظ فی نفسہ چیزوں کو ظاہر نہیں کرتے، بلکہ ان کا تصور قائم کرتے ہیں۔ یا ان کے رشتوں کا تصور قائم کرتے ہیں جو یہ دوسرے لفظوں سے زبان کے اندر رکھتے ہیں۔ یعنی جن اشیا کا زبان ذکر کرتی ہے وہ 'اصل اشیا' (Real objects) نہیں جو زبان سے باہر وجود رکھتی ہیں، بلکہ ان اشیا کا تصور

جو زبان کے اندر واقع ہے۔ بقول سوسیئر لفظ 'شیر' سے مراد حقیقی شیر نہیں ہے، بلکہ شیر کا تصور، اور زبان لفظوں (معنی نما) کا تصور باہمی مماثلتوں اور افتراقات کی بنا پر کرتی ہے۔ فقط ''شیر'' اور حقیقی شیر میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ ایسا نہیں ہے جس کی وجہ سے اس لفظ کے یہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ غرض 'معنی نما' اور ''تصور معنی کا رشتہ من مانا اور خود مختارانہ ہے'' جو روایتاً زبان بولنے والوں میں قائم ہو گیا ہے۔

اس سے یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ زبان کے نشانیاتی نظام سے ہٹ کر خارج میں ٹھوس دنیا وجود نہیں رکھتی ہے۔ لیکن ہمیں اس کا علم ہوتا ہے، یا یہ ہمارے ادراک کا حصہ بنتی ہے زبان کی منضبط ساخت کے ذریعے جو ہمارے اور دنیا کے درمیان رابطہ بنتی ہے۔ یعنی 'شیر وجود تو رکھتا ہے لیکن ہمارے ادراک کا حصہ بنتا ہے اس تصور کے توسط سے جو زبان کے نظام کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔

زبان کے بارے میں یہ غلط فہمی کہ زبان حقیقت کو ظاہر کرتی ہے، یا حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے، اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ زبان کی ماہیت ہی ایسی ہے کہ شے کا تصور پیدا کرنے کے بعد یہ بیچ سے غائب ہو جاتی ہے، یا معدوم ہو جاتی ہے، چنانچہ یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ جس رابطے سے ہم نے شے کو پہچانا ہے، وہ شے خود نہیں تھی بلکہ اس کا وہ تصور تھا، جو زبان کے نظام کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔

اس سوسیئری تناظر سے ظاہر ہے کہ ادب کا وہ نظریہ جسے حقیقت نگاری کہتے ہیں، قابل مدافعت نہیں ہے۔ یہ دعویٰ کہ ادبی فارم حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے جو زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے (Constructed in language) ظاہر ہے یہ 'تکرار بالمعنی' (Tautological) ہے۔ اگر حقیقت سے ہماری مراد وہ حقیقت ہے جس کا ہم تجربہ کرتے ہیں، یعنی جو تفریقی طور پر زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے تو یہ دعویٰ کہ حقیقت نگاری حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے، دراصل یہ ہوا کہ حقیقت نگاری اس دنیا کا عکس پیش کرتی ہے جو زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے، (Constructed in Language) ظاہر ہے یہ 'تکرار بالمعنی' (Tautology) کے سوا کچھ نہیں ہے۔ اگر ڈسکورس تصورات کو ظاہر کرتا ہے نشانات کے نظام کے ذریعے اور لفظ جو معنی دیتے ہیں، وہ اپنے تفریقی رشتوں کے باعث دیتے ہیں، نہ کہ دنیا میں اشیا کے وجود کے

باعث، تو ڈسکورس صرف اسی نظام کو ظاہر کر سکتا ہے۔ جو ڈسکورس کے اندر لکھا ہوا ہے، نہ کہ دنیا کی ماہیت اور اصلیت کو۔ ہمیں یہ قابل فہم اور حقیقت پسندانہ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ اسی کو بیان کرتے ہیں جس کو ہم پہلے سے جانتے ہیں۔ اسی طرح مصنف کی موضوعیت بھی حقیقت کے کسی خاص تصور یا خاص معنی کی گارنٹی نہیں ہے۔ اگر خیال ان تفریقی رشتوں سے باہر نہیں ہے جن سے زبان عبارت ہے تو 'موضوعیت' کا بھی کوئی تصور زبان سے باہر ممکن نہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر وزیر آغا

ساختیات اور سائنس *

موجودہ صدی کے دوران طبیعیات اور دیگر مختلف Disciplines میں جو پیش رفت ہوئی وہ بالآخر اس انکشاف پر منتج ہوئی کہ زندگی اور مادے کے جملہ مظاہر کسی ٹھوس بنیاد کے بجائے ساختیہ یعنی Struture پر استوار ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ ساختیہ سے کیا مراد ہے؟

ساختیہ سے مراد ڈھانچہ نہیں ہے۔ مثلاً اگر انسانی جسم کے سلسلے میں کہا جائے کہ گوشت کے غلاف کے نیچے ہڈیوں کا ایک ڈھانچہ موجود ہوتا ہے تو یہ ساختیہ کی نشان دہی نہیں ہوگی۔ کیونکہ ڈھانچہ تو ایک ٹھوس شے ہے کہ ساختیہ ٹھوس اجزا کے بجائے رشتوں (Relations) پر مشتمل ہوتا ہے۔

ساختیہ کے چند بنیادی اوصاف یہ ہیں:

(الف) ساختیہ اپنے عناصر یا اجزا کی حاصل جمع کا نام نہیں۔ وہ اس حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہوتا ہے۔ مثلاً انسان کا جسم مادی عناصر ہی کا مرکب نہیں، وہ ان کے علاوہ روح کا حامل بھی ہے۔ لہٰذا ساختیہ اپنے اجزا کی حاصل جمع کے عقب یا پھر اس کے بطون میں بطور ایک ساخت یا سسٹم یا کوڈ (Code) ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ علم الانسان کے باب میں لیوی سٹراس نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ جب ہم اسطور (Myth) کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور محض لاتعداد مختلف دیومالائی کہانیوں کے مجموعے کا نام نہیں ہے بلکہ اس کی حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ کرسی سے اہم کرسی کا ''خیال'' ہے۔ کیونکہ اگر ایک کرسی ٹوٹ جائے تو کرسی کے خیال کے مطابق دوسری کرسی بنائی جاسکتی ہے لیکن اگر کرسی کا ''خیال'' باقی نہ رہے تو پھر کرسی دوبارہ تخلیق نہیں ہوسکتی۔ بیسویں صدی نے خیال کے بجائے ساختیے کو اہمیت دی

* معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

ہے کیونکہ خیال کا ایک اپنا متعین معنی ہوتا ہے۔ جو اسے زبان و مکان میں گویا جکڑ لیتا ہے جبکہ ساختیہ ایک ایسی شے ہے جو اصلاً صرف رشتوں کی ایک اکائی ہے۔

(ب) ساختیے کا ایک پیٹرن تو ہے لیکن ایک ایسا پیٹرن جو ہمہ وقت تغیر پذیر رہتا ہے، مگر اس تغیر پذیر پیٹرن کے اندر ایسی مرئی کھائیاں یعنی Grooves موجود ہوتی ہیں جو تغیرات کے باوجود پیٹرن کی ساخت کو قائم رکھتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں پیٹرن ان دھاگوں یا رشتوں پر مشتمل ہے جو ہر دم بگڑتے بنتے رہتے ہیں، لیکن وہ یہ کام ایک ایسے سسٹم کوڈ یا ساخت کے اندر کرتے ہیں جو آسانی سے تبدیل نہیں ہوتی۔ اس کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ انسانی چہرہ تبدیل نہیں ہوجاتا ہے لیکن زیر سطح چہرے کے خدوخال موجود رہتے ہیں۔ اس سے بھی بہتر مثال یہ ہے کہ ندی کا پانی کناروں میں محبوس ہوکر اچھلتا کودتا ہر دم تبدیل ہوتا رواں دواں رہتا ہے۔ مگر اس کے بنتے بگڑتے پیٹرن کے اندر ندی کی وہ ساخت سدا موجود رہتی ہے جس کے مطابق ندی کی اچھل کود کا پیٹرن وجود میں آیا تھا۔ تاہم کناروں کا بہ ہر حال ایک ٹھوس وجود ہوتا ہے۔ جب کہ ساختیے کے کنارے یا کھائیاں غیر مرئی وجود کی حامل ہیں اور آرکی ٹائپ کی طرح اندر سے خالی ہوتی ہیں۔ اب اگر اس بات میں یہ اضافہ کیا جائے کہ ساختیے کا کھائیاں اپنے مخصوص عمل سے پیٹرن کی Structuring کرتی ہیں تو ساختیے کا یہ وصف پوری طرح واضح ہوجائے گا۔

(ج) ساختیے ایک ایسا منضبط نظام ہے جس کا ایک مخصوص قاعدہ یا Algorithm ہے جسے کوڈ یا گرائمر کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ باہر سے جب کوئی عنصر اس نظام میں داخل ہوتا ہے تو آن واحد میں اس کوڈ کی کھائیوں کے تابع ہوجاتا ہے۔ مثلاً عام زندگی میں زید ایک شخص ہے جس کے اپنے مخصوص اوصاف، ایک اپنی منفرد زندگی اور تشخص ہے لیکن جب زید کو زبان کی گرائمر کے بند نظام میں داخل کیا جائے تو زید کا تشخص پس پشت جا پڑتا ہے اور وہ محض اسم کی حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔ اسی طرح جب یہی زید سفر میں مبتلا ہو تو مسافر اور اگر کسی پیشے سے منسلک ہوجائے تو پیشے کی مناسبت سے استاد، ساہوکار، لوہار یا خدمت گار کہلائے گا۔ لہٰذا ہر ساختیے کی ایک اپنی مملکت خداداد ہے جس میں اس کا اپنا سکہ چلتا ہے۔ اس ضمن میں ایک یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ جب کسی ساختیے پر باہر سے کوئی سسٹم حملہ آور ہو تو ابتداً ساختیہ اپنی مدافعت کرتا ہے، بعینہٖ جیسے جسم پر کسی بیماری کے جراثیم حملہ آور ہوں تو جسم ان کا مقابلہ کے لیے Antibodies پیدا کرلیتا ہے۔ لیکن اگر باہر کا

سسٹم ساختیے میں داخل ہو جائے تو پھر ساختیہ اسے اپنی قلب ماہیت کے لیے بروئے کار بھی لاتا ہے تو کلچر نئے سسٹم کو اپنے جذب کر لیتا اور دوبارہ ہرا ہو جاتا ہے۔ انسان کے ذہنی ارتقا کا یہ اہم واقعہ ہے کہ کسی مقام پر ذہن کے ساختیے میں موسیقی کا سسٹم داخل ہوا جس نے انسان کو فنون لطیفہ کی تخلیق پر مائل کر دیا۔ غور کیجئے کہ تمام فنون لطیفہ موسیقی کے مخصوص آہنگ کو خود میں سموئے ہوتے ہیں۔ اگر انسان کو یہ آہنگ حاصل نہ ہوتا ہے تو وہ کبھی فنون لطیفہ کو وجود میں نہ لا سکتا۔ موسیقی کے علاوہ اور بھی سسٹم ہیں جو بعض اوقات انسانی ذہن کے ساختیے میں داخل ہونے کے لیے کسی خاص فرد کا انتخاب کرتے ہیں۔ فرد اگر انھیں برداشت کرے تو عام انسانی سطح سے اونچا اٹھ آتا ہے۔ برداشت نہ کر سکے تو ''مجذوب'' کہلاتا ہے۔ مگر یہ ایک استثنائی مثال ہے۔ ذہن انسانی کا ساختیہ عام طور پر باہر کے سسٹم کی دخل اندازی کو پسند نہیں کرتا۔ اس پر حدود عائد کرتا ہے اور جب مآل کار اسے اپنے اندر داخل کرتا ہے تو اسے فی الفور اپنے مخصوص نظام کے قواعد کے تابع کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔

مغرب میں ساختیات کے نظریے سے قبل سوچ کا وہ انداز رائج تھا جو علت و معلول کو اہمیت دیتا ہے۔ سوچ کا یہ انداز اس سائنسی مفروضے پر قائم تھا کہ شے اپنا ایک ٹھوس وجود رکھتی ہے۔ عمل دوسرے عمل کا نتیجہ ہے اور نئے عمل کا محرک بھی! یوں کائنات اور زندگی کے جملہ مظاہر ابتدا اور انتہا کے درمیان ایک سیدھے خط پر سفر کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبیعیات نے اس نظریے کو مسترد کر دیا اور کہا کہ شے بجائے خود رشتوں کی ایک اکائی ہے۔ نیز یہ کہ شے کو اس ''رشتے'' کے حوالے سے ہی جانا جا سکتا ہے جو اس نے دیگر اشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ طبیعیات کے لیے برق ایسے مظہر کو مادے کی اکائی متصور کرنا مشکل ہو گیا تھا۔ لہٰذا زاویہ نگاہ تبدیل کرنا پڑا اور مادے کی اکائی کو اساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا قوت کو اساسی قرار دے دیا گیا۔ جب ایسا کیا گیا تو نئی اشیا مثلاً الیکٹران دریافت ہو گئیں مگر اب یہ اشیا مادے کی ٹھوس اکائیاں نہیں تھیں بلکہ محض رشتوں کی گرہیں تھیں اور ان رشتوں سے ہٹ کر ان کا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہیں سے ساختیات کے نظریے نے جنم لیا جو حقیقت کو رشتوں کی ایک گرہ سمجھنے پر مصر تھا۔

ساختیات کا یہ نظریہ محض طبیعیات تک محدود نہیں رہا۔ نفسیات، لسانیات، فلسفہ، علم،

الحیات، علم الانسان اور دیگر علوم میں بھی اسے خاصی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً لسانیات کے ضمن میں سوسیور نے کہا کہ عام گفتگو یعنی Parole کے پس پشت زبان یعنی Langue بہ طور ایک سسٹم یا گرائمر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں (نوام چامسکی نے گفتگو اور زبان کے لیے Competence اور Perfomance کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو زیادہ برمحل ہیں) اسی طرح برگساں نے مرور زماں (Serial Time) کے مقابلے میں متسلسل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سارے زمانے رشتوں کی صورت میں بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائڈ نے شعور کی فعال دنیا کے پس پشت لاشعور کی موجودگی کا انکشاف کیا اور ژونگ نے اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا جو Archetypes سے عبارت ہے یعنی ان غیر مرئی کھائیوں پر مشتمل ہے جو طبعی رجحانات کی Structuring کر کے انھیں متخیلہ میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ ادب کے حوالے سے ایلیٹ نے روایت کا نظریہ پیش کیا جو ایک ایسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمر ہوتا ہے۔

ساختیے کا ایک امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ وہ دوئی پر استوار ہوتا ہے۔ ایک کی کوئی ساخت نہیں ہوتی لیکن جب ایک دو میں تقسیم ہوتا ہے اور دونوں حصے ایک دوسرے کے روبرو آ جاتے ہیں تو ایک ایسا رشتہ ابھر آتا ہے جس سے لاتعداد رشتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ مثلاً جب ایک آئنے کے مقابل دوسرا آئنہ رکھ دیا جائے تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے گا۔ اسی طرح ایک کے اندر دوئی کے جنم اور پھر اس کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ سے رشتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے جسے ہم ساختیے کا پیٹرن کہتے ہیں۔ غور کریں تو دوئی کے یہ سارے مظاہر خود انسانی ذہن کے ساختیے ہی سے ماخوذ نظر آئیں گے کیونکہ انسانی ذہن کا ساختیہ بجائے خود شے کو اس کی ضد سے پہچانتا ہے۔ ذہن کے سوچنے کا انداز ہی یہ ہے کہ وہ شے کی پہچان اس فرق کی بنیاد پر کرتا ہے جو اس نے دیگر اشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ یہی اشیا کے مابین سب سے بڑا رشتہ بھی ہے یعنی فرق کا رشتہ! مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ بیسویں صدی میں ساختیات کے ضمن میں دوئی کے جس تصور کو اہمیت ملی وہ مذہب، فلسفہ اور تصوف میں پہلے سے موجود دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً مذہب میں خیر اور شر، اہر مزد اور اہرمن اور سُر اور اسُر کے فرق کو بنیادی حیثیت تفویض ہوئی۔ چینیوں نے ین اور یانگ (مادہ اور نر) کے فرق اجاگر کیا اور صوفیا نے جزو اور کل کے ما بہ الامتیاز کو مرکز مان کر اپنی بات کی ابتدا

کی۔اسی طرح فلسفے نے وجود Being اور موجود Becoming کے تضاد کو اپنا موضوع بنایا۔

بحیثیت مجموعی ساختیے کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ ساخیتے کے دو چہرے ہیں۔ایک وہ جو باہر کی طرف ہے اور دکھائی دیتا ہے دوسرا جو اندر کی طرف ہے اور نظر نہیں آتا۔مگر جس کی موجودگی کا علم ظاہر چہرے کی کارکردگی سے بخوبی ہوجاتا ہے۔ساختیے کا ظاہر چہرہ ''رشتوں کا ایک جال'' ہے جس میں اشیا ہمہ وقت ایک دوسری سے جڑی اور الگ ہوتی رہتی ہیں۔مثلاً کلچر کی سطح پر شادی بیاہ کی رسوم، صلح و پیکار کے مظاہر، گفتگو کے پیرائے، کھانے پینے اور اٹھنے بیٹھنے کے آداب وغیرہ۔یہ سب کارکردگی (Performance) کے تحت شمار کیے جاسکتے ہیں۔مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم کوڈ یا گرائمر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیے کا مخفی چہرہ ہے۔یہ مخفی چہرہ ظاہر چہرے کے رشتوں ہی کا ایک تجریدی روپ ہے۔سوسیور نے اسے زبان (Langue) کہا تھا اور اس کے عملی اظہار کو گفتار (Parole) کا نام دیا تھا۔دراصل مخفی چہرہ بجائے خود ایک سسٹم یا کوڈ ہے جو دو طرح کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ایک مثال سے ان دونوں کے فرق کو باآسانی گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔وہ اس طرح کہ جب کسی ریستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں تو ویٹر آپ کے سامنے مینیو (Menu) لاکر رکھ دیتا ہے۔آپ دیکھتے ہیں کہ اس میں کھانے کی دو مدیں (Categories) ہیں۔ایک اوپر سے نیچے، دوسری بائیں سے دائیں! پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اقسام درج ہیں مثلاً سوپ، چاول، سالن، میٹھا وغیرہ یہ Syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جڑ کر ایک Sequence بناتے ہیں۔بائیں سے دائیں طرف لکھی گئی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے اس کے متبادل نمونے درج ہیں مثلاً ''سوپ کے سامنے ٹماٹر سوپ، کارن سوپ، مرغ سوپ وغیرہ۔آپ کو ان میں سے کسی کا انتخاب کرنا ہے۔یہ Paradigmatic فہرست ہے جو انتخاب کی بنیاد پر استوار ہے۔زبان کا اسٹرکچر اسی سے مشابہ کیونکہ اس میں ایک خط الفاظ کے باہمی فرق کو اجاگر کرتا ہے جبکہ دوسرا خط ان کی پیوستگی کو۔یوں زبان Selection اور Combination کے دوگونہ عمل سے مرتب ہوکر ایک ساختیہ بناتی ہے۔ساختیہ تضاد اور انسلاک کا ایک تہ در تہ اور دائر در دائرہ نظام ہے جسے اگر ہاکی کے کھیل سے تشبیہ دیں تو بات شاید آئینہ ہوجائے۔ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔مراد یہ کہ وہ گیند کی رفتار اور جہت کی مناسبت سے ہر دم تضاد اور انسلاک کے

رشتوں میں مبتلا نظر آتے ہیں مگر ہاکی کے کھیل کا یہ منظر نامہ ہاکی کے کھیل کے قواعد وضوابط کے تابع ہوتا ہے۔چنانچہ کھیل کے دوران جب کوئی کھلاڑی کسی ضابطے کی خلاف ورزی کرتا ہے تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔کھیل کے دوران ہاکی کے کھلاڑی جس متحرک پیٹرن کو وجود میں لاتے ہیں وہ اصلاً رشتوں کا ایک جال ہے تاہم یہ پیٹرن اس ضابطے کے مطابق ہی اپنی صورتیں بدلتا ہے جو بطور گرائمر، کوڈ یا سسٹم ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔زبان کو لیجئے۔ اس کی گرائمر ہمارے اعماق میں موجود ہے اور ہم گفتگو کے دوران قطعاً غیر شعوری طور پر اس کی گرائمر کے مطابق ہی ترسیل کے ہزار پیکر ہمہ وقت تراش رہے ہوتے ہیں۔لہٰذا کارکردگی (Performance) کا عمل متنوع، تغیر پذیر اور پیچیدہ عمل ہے اور لمحہ بہ لمحہ پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے جبکہ دوسری طرف اس کے پس منظر میں موجود سسٹم چند مستقل نوعیت کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ زبان کے ساختیے کو ایک ماڈل تصور کرکے انسانی دماغ کے ساختیے کی کارکردگی کو سمجھا جاسکتا ہے مگر جب سے روجر سپیری (Roger Sperry) کے انکشافات سامنے آئے ہیں، دماغ کے سٹرکچر کو براہ راست سمجھنا ممکن ہوگیا ہے۔چنانچہ اب دماغ کے ساختیے کے بارے میں جو جانکاری حاصل ہوئی ہے اس کی روشنی میں اس بات کا امکان پیدا ہوگیا ہے کہ دیگر ساختیوں کا مطالعہ بھی بآسانی ہوسکے گا۔تاحال انسانی دماغ کے ساختیے کے بارے میں چند بنیادی باتوں کا علم ہوا ہے ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ انسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے۔ان میں سے دائیں طرف کے حصہ کو ''پرانا دماغ'' اور بائیں طرف کے حصے کو ''نیا دماغ'' کہا گیا ہے۔پرانا دماغ وہبی سوچ کا علمبردار ہے اور نیا دماغ منطقی سوچ کا۔پرانا دماغ گونگا ہے اور استعاراتی اشاروں میں بات کرتا ہے جبکہ نیا دماغ گفتار کا غازی ہے اور لفظوں کے طوطے مینا بنانے میں ماہر۔پرانا دماغ Langue سے مشابہ ہے اور نیا دماغ Parole سے۔پرانا دماغ متسلسل کا مظہر ہے جب کہ نیا دماغ مرورِ زماں میں مبتلا ہے۔مقدم الذکر کو Synchronic اور موخر الذکر کو Diachronic کہہ لیجئے۔(زبان کے معاملے میں Diachronic رویہ تاریخی تسلسل اور ارتقا کو موضوع بناتا ہے جبکہ Synchronic رویہ لسانی نشانات کے ربط باہم سے بحث کرتا ہے) انسانی دماغ کے ساختیے کا دوسرا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مشاہدات کے عذر کو

مدوں Categories اور تعقلات (Concepts) میں منظّم کرتا ہے۔ گویا کائنات میں ہمیں جو ہمہ گیر تنظیم نظر آتی ہے وہ انسانی ذہن کے اسٹرکچر ہی کا عطیہ ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی دماغ کی دو واضح جہتیں ہیں۔ ایک وہ جو افقی طور پر اشیا کو جوڑتی ہے دوسری وہ جو عمودی طور پر انتخاب کرتی ہے۔ چوتھی اہم بات یہ ہے کہ دماغ نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادر ہے (گویا جس طرح کہا گیا ہے کہ خدا نے انسان کو اپنی صورت کے مطابق تخلیق کیا۔ اسی طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دماغ نے اپنی شکل وصورت کے مطابق زبان کو خلق کیا ہے) ہم اشارہ، شبیہ اور نشان تینوں کی مدد سے حقیقت کا ادراک کرتے ہیں۔ مثلاً جب ہم بادل سے بارش مراد لیں تو یہ اشارہ یا انڈیکس (Index) ہے اور علت ومعلول کے رشتے پر استوار ہے۔ اگر ہم کاغذ پر درخت کی شبیہ بنا کر دکھائیں تو یہ Icon ہے اور مشابہت پر استوار ہے لیکن اگر درخت کو درخت یا پیڑ کہہ کر پکاریں تو یہ لسانی نشان (Linguistic Sign) ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ کہ درخت کا لفظ فطری نام نہیں ہے جو درخت اپنے ساتھ لے کر آیا تھا بلکہ ایک ایسا نام ہے جو انسانی ذہن نے اسے عطا کیا ہے۔ لہٰذا لسانی نشان میں تمام Signifiers اصلاً Arbitrary ہوتے ہیں۔ Onomotopoeia کی ان صورتوں کو مستثنیات میں شامل سمجھیے جن میں نام اصل شے کی نقل ہوتا ہے۔ مثلاً جب بچہ بلی کو ''ماؤں'' کہہ کر پکارتا ہے دوسری طرف Signifieds بھی مستقل نہیں ہیں بلکہ وقت کے ساتھ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ کے ساختیے میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ موجود دنیا اور اس کے مظاہر پر اپنے اختراع کردہ نشانات (جن میں Icon, Index اور لسانی نشان سبھی شامل ہوتے ہیں) کی ایک دنیا ثبت کر دیتا ہے اور یہ نئی دنیا ایک طرح کا مہین غلاف ہے جو اس نے مظاہر پر چڑھا رکھا ہے۔ انسانی دماغ کے ساختیے کا پانچواں وصف یہ ہے کہ وہ اصلاً رشتوں کی ایک دنیا ہے مگر یہ رشتے جامد نہیں ہیں، بلکہ ہمہ وقت بدلتے رہتے ہیں۔ لہٰذا انھیں ایک پروسس کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں شے یا مظہر کو رشتوں کا ایک جال قرار دینا اس قدیم رویے سے قطعاً مختلف ہے جو شے کی پہچان اس کے ٹھوس اجزا کے حوالے سے کرتا ہے اور جس کے مطابق ہر ساختیے میں ایک مرکزہ ہوتا ہے جس کے گرد اسٹرکچر کے باقی اجزا طواف کرتے ہیں جیسے سورج کے گرد سیارے گھومتے ہیں۔ اس کے برعکس بیسویں صدی میں ساختیہ رشتوں کا ایک جال متصور ہونے لگا ہے۔ یعنی ایک متحرک پیٹرن قرار پاتا ہے جو اپنے اندر

سسٹم کے تابع ہے خود انسانی دماغ کا بھی یہی حال ہے کہ وہ رنگ بدلتے رشتوں کا ایک منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہی وہ تماشا یا لیلا ہے جس کا ہمارے صوفیا نے لطف لے لے کر ذکر کیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں دماغ کا ساختیہ رشتوں سے عبارت ہونے کے باعث باہر کی کائنات کو بھی رشتوں کے جال کے طور پر ہی دیکھتا ہے۔ کیا یہ بھی ہماری مجبوری نہیں ہے؟ کیونکہ انسانی دماغ ہمیں وہی کچھ دکھا رہا ہے جو وہ دکھانا چاہتا ہے اور جو دکھانا نہیں چاہتا اس پر اس نے حدود عائد کر رکھی ہیں۔ انسانی دماغ کا چھٹا اور سب سے اہم وصف یہ ہے کہ وہ Binary Opposites کے ایک جال پر استوار ہے اور جال دماغ کی مخصوص ساخت کے عین مطابق ہے۔ ہم شے کی پہچان اس کی ضد سے کرتے ہیں۔ مثلاً روشنی کی پہچان تاریکی سے وغیرہ۔ گویا اضداد اور فرق کے رشتے کا ادراک دماغ کا سب سے اہم وصف ہے۔ کمپیوٹر کا نظام بھی جو انسانی دماغ کے نظام کی نقل ہے، دوئی ہی پر استوار ہے۔

بعض دانشور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ساختیات کی بنیاد سوسیور کے لسانیاتی ماڈل پر استوار کی گئی ہے۔ یہ بات اس حد تک تو بالکل صحیح ہے کہ معاشرتی سائنسوں میں سوسیور کے ساختیاتی ماڈل ہی سے زیادہ تر مدد لی گئی ہے، لیکن ساختیات بیسویں صدی کی ایک اجتماعی رو بھی ہے جو معاشرتی سائنسوں کے علاوہ طبعیات، فلکیات، حیاتیات اور دیگر Disciplines میں بھی ایک اساسی حیثیت رکھتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سوسیور کے زمانے میں دو اور دانشور بھی تھے جو اس سے متاثر ہوئے بغیر اپنے اپنے طور پر ساختیاتی ماڈل پیش کر رہے تھے۔ ان میں سے ایک کا نام درکھیم (Durkhiem) تھا جس کا موضوع Sociology اور دوسرے کا نام فرائڈ تھا، جس کا موضوع نفسیات تھا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ یہ تینوں ایک ایک سال کے وقفے سے پیدا ہوئے تھے۔ فرائڈ ۱۸۵۶ء میں سوسیور ۱۸۵۷ء میں۔

جوتھن کلر نے سوسیور پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ان تینوں نے اپنے اپنے طور پر اپنے اپنے خاص میدان میں اس بات ہی کا انکشاف کیا ہے کہ معاشرہ افراد کے اعمال، اور رویوں کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس اجتماعی معاشرتی سسٹم کا زائیدہ ہے جسے افراد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اندر جذب رکھا ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ انفرادی اعمال اور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اس لیے ممکن ہے کہ وہ ان مشترکہ لاشعوری حد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی امتناعات نے خواہش کو پابہ زنجیر

کرنے کے لیے قائم کررکھی ہیں۔اسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اہمیت کا حامل وہ مادی ماحول نہیں ہے جس میں وہ رہ رہا ہے بلکہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا ایک اجتماعی سسٹم ہے۔سوسیور کا نظریہ یہ تھا کہ لسانیاتی سطح پر ترسیل اس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اپنے بطون میں اجتماعی لسانی قواعد کا ایک سسٹم بنا رکھا ہے جو نوع انسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ان تینوں نظریوں میں انسانی اعمال کی ساختیاتی توضیح پر زور دیا گیا ہے نہ کہ تاریخی توضیح پر۔تینوں عمودی زمانی یعنی Diachronic تناظر کے مقابلے میں افقی بے زمانی Synchronic تناظر کو اپنائے ہوئے ہیں۔یوں زمانی عمل کے بجائے مکانی عمل کو اہمیت ملی ہے میشل فوکو نے لکھا ہے کہ:

> The researches of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentred the subject in relation to the laws of its desire, the forms of its language, the rules of its action or the play of its mythical and imaginative discourse.

فرائڈ،سوسیور اور درکھیم تینوں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے اسے محض ایک ''ذریعہ'' قرار دیا ہے۔لہٰذا بقول ان کے جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اسے آلہ کار بنا رہی ہوتی ہے۔جب وہ بولتا ہے تو زبان Langue اسے ذریعہ بنا کر بولتی ہے۔اسی طرح سوسائٹی جو اس کی ذات کے اندر موجود ہے،اسے ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرتی ہے۔چنانچہ جب ساختیاتی تنقید والوں نے کہا کہ زبان بولتی ہے لکھاری نہیں (Writing writes not writers) تو وہ دراصل اس بات کا اعادہ کررہے تھے جو مندرجہ بالا تینوں مفکرین نے کہی تھی۔اس سے یہ مراد ہرگز نہیں تھی کہ تخلیق کار اپنے مطالعے سے حاصل کردہ معلومات کے اظہارِ مکرر کے سوا اور کچھ نہیں کرتا۔کیونکہ اگر ایسی بات ہوتی تو تخلیقی عمل محض ایک اکتسابی عمل قرار پاتا۔دراصل اس سے مراد یہ تھی کہ جس طرح عام گفتگو کے پیچھے زبان یعنی (Langue) موجود ہے بالکل اسی طرح ادبی تخلیقات میں شعریات یعنی Poetics موجود ہے جس کے اپنے خدوخال، ایک اپنا ساختیہ ہے۔ جب ادیب لکھنے کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی Structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔یوں اس کی سائیکی میں موجود تمام عناصر،اس کا

مطالعہ،شخصی زندگی کے واقعات،سانحات سے اخذ کردہ تاثرات،اس کے شعوری اور غیر شعوری اعمال،اس کا نسلی اور ثقافتی سرمایہ وغیرہ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر ایک خاص قسم کے نفسی طوفان سے گزر کر منقلب ہوجاتے ہیں۔ان میں ایک طرح کی تابکاری شامل ہوجاتی ہے۔اگر تحریر اس عمل سے نہ گزرے تو پھر افکار کا مجموعہ تو سامنے آجائے گا اشعار کا مجموعہ ہرگز نہیں۔دوسرے لفظوں میں Writing سے مراد وہ لکھا ہوا ''مواد'' نہیں جس سے کتابیں بھری پڑی ہیں۔اس سے مراد شعریات ہے جسے مَس کیے بغیر ادب وجود میں نہیں آسکتا۔

اس نکتے کی مزید وضاحت کے لیے مجھے یہ کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید تو بہت بعد میں نمودار ہوئی،اس سے پہلے تنقید نے تخلیق کو تین زاویوں سے پرکھا تھا۔ان میں سے ایک زاویے نے تمام تر اہمیت تخلیق کار کو تفویض کی تھی اور تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے سوانح کی روشنی میں پڑھا تھا بلکہ اس کے ماحول کو بھی پیشِ نظر رکھا،جس میں تخلیق کار کی پرورش ہوئی تھی۔چنانچہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار کی شخصی اور نفسیاتی صورت حال کی زائیدہ تھی۔نیز اس نے کس حد تک تخلیق کار کی وساطت سے اس ماحول،زمانے اور سماج کا عکس پیش کیا تھا، جس میں تخلیق کار نے اپنی زندگی بسر کی تھی......دوسرا زاویہ ''قاری'' کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے کا تھا۔نقاد یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ کوئی بھی تخلیق قاری کو کس طور اور کس حد تک متاثر کرنے پر قادر ہوتی ہے۔گویا اس زاویے کے مطابق تخلیق کے کھرا ہونے کو قاری پر تخلیق کے ممکنہ اثرات کے تابع قرار دیا گیا۔یعنی تخلیق کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ ان اثرات کی روشنی میں کیا گیا جو اس نے قاری پر مرتب کیے تھے یا مرتب ہوسکتے تھے۔چنانچہ اس زاویے کے تحت بعض ناقدین نے تخلیق کو پرکھتے ہوئے یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی کہ وہ کہاں تک ایک Rod of Correction کے طور پر استعمال ہوسکتی ہے نیز کہاں تک اخلاقی سیاسی یا دیگر نظریات کو قاری تک منتقل کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔

تنقید کے تیسرے زاویے نے تخلیق کار کی شخصی زندگی اور قاری کی ضروریات سے صرف نظر کرکے اس بات پر زور دیا کہ تخلیق کا بطور ایک منفرد اور خود کفیل اکائی تجزیہ کیا جائے اور تجزیہ کرتے ہوئے تخلیق کے سارے Infrastructure کو جو ابہام،قول،محال،رمز،تناؤ اور رعایت لفظی وغیرہ پر مشتمل ہے،زیر بحث لایا جائے۔دوسرے لفظوں میں تخلیق کا تجزیہ اس کی

ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر لانے میں کامیاب ہونا چاہیے، نہ یہ کہ اس میں معانی سمونے کی کوشش کی جائے۔

ساختیاتی تنقید نے تنقید کے ان تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا۔ تاہم ان تینوں سے ایک ایک بات مستعار بھی لے لی۔ مثلاً تنقید کے پہلے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کار کی سوانحی زندگی اور اس کا تاریخی حوالہ تنقید کے لیے بے کار ہے، تاہم خود تخلیق کار کے بطون میں دیگر علمی شعبوں میں موجودہ کوڈ Code گرائمر یا Algorithm کے علی الرغم شعریات Poetics بطور ایک ماڈل موجود ہوتی ہے، جس کو مس کیے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آ سکتی اور یہی وہ شے ہے جس کے حوالے سے تخلیق کار ایک ''بند ماحول'' میں مقید رہنے کے بجائے باہر کے ساختیوں سے ہم رشتہ ہوتا ہے۔

تنقید کے دوسرے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا اعلیٰ یا ادنیٰ ہونا ان تاثرات سے مشروط نہیں ہے جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے، تاہم تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار اور قاری برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید کے مطابق نقاد (یا قاری) ایک منفعل ہستی نہیں ہے، جو ادب پارے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا ہوتا کہ ادب پارہ اسے ''معنی'' کا دان دے، بلکہ وہ خود ادب پارے کے کھوج میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔

تنقید کے تیسرے زاویے سے ساختیاتی تنقید نے یہ نکتہ اخذ کیا ہر چند تخلیق کا ایک اپنا ساختیہ ہے جو تخلیق کار کی سوانح اور اس کے تاریخی حوالے نیز قاری پر مرتسم ہونے والے اثرات سے بے نیاز ہے، تاہم ساختیہ ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے ایک عالمگیر کوڈ (Code) یا ماڈل (بصورت شعریات) سے منسلک ہے اور دوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کھیل بھی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ ایک ایسی خود کفیل اکائی نہیں ہے جو دوسری اکائیوں سے لاتعلق ہو۔ وہ نہ صرف خود رشتوں کی ایک اکائی ہے بلکہ اپنے سے باہر کی اکائی سے جڑی ہوئی بھی ہے نیز تخلیق کا ساختیہ دائرہ در دائرہ، پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا ہوا ایک طرح کی Hierarchy بھی بناتا ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید کسی تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے تو نہ محض تخلیق کار کے حوالے سے ایسا کرتی ہے اور نہ محض قاری کے حوالے سے، بلکہ تخلیق کو پرت در پرت کھولتی چلی جاتی ہے۔ رولاں بارت کے

الفاظ میں:

''ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیوں کہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) کے ایک عالم کے سوا اور کچھ نہیں ہے، جس کا کسی راز کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ نہیں سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے جو سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا۔''

لہٰذا ساختیاتی تنقید کی رو سے نقاد کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو از سر نو دریافت کرے بلکہ اس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرے جس سے معانی کا انشراح ہوا تھا۔ بعینہٖ جیسے ماہر لسانیات جملے کے معنی کو نشان زد کرنے کا ذمہ دار نہیں ہے۔ اس کا کام جملے کی اس ساخت کو نشان زد کرتا ہے جو اس کے معنی کو دوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

میرا تاثر یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید حرفِ آخر نہیں ہے۔ لیکن ہر زاویہ نگاہ میں سچائی کی ایک آدھ رمق ضروری ہوتی ہے۔ چنانچہ جس طرح تنقید کے مندرجہ بالا تینوں زاویوں میں سچائی کا کوئی نہ کوئی پہلو مضمر ہے کہ تخلیق ایک یک سطحی ساختیہ نہیں ہے بلکہ کائنات ہی کی طرح دائرہ در دائرہ اور نقاب اندر نقاب ہے۔ لہٰذا جب تک نقاد یا قاری تخلیق کا تجزیہ کرنے کے لیے خود بھی ایک تخلیقی عمل سے نہ گزرے وہ تخلیق کی چکاچوند میں اضافہ کرنے بلکہ یوں کہیے کہ تخلیق کو مکمل کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

پلٹ کر جب ہم اس منظر نامے پر ایک نظر ڈالتے ہیں جو ''نئی تنقید'' سے لے کر ساختیات مابعد ساختیات یعنی نو مارکسی تنقید، ساخت شکنی کی حامل تنقید (بعض لوگ اسے پس ساختیات میں شامل نہیں سمجھتے، حالانکہ اسے شامل سمجھنا چاہیے) نیز نسوانی تنقید تک پھیلی ہوئی ہے تو اس میں ساختیاتی تنقید کی اہمیت ایک تو اس اعتبار سے بنتی ہے کہ اس نے ''نئی تنقید'' کی جبریت کو توڑا۔ دوسرے اعتبار سے کہ اس نے نہ صرف مارکسی نظریے سے اثرات قبول کیے بلکہ مارکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی مرتسم کیے۔ تیسرے اس نے ساخت شکن تنقید Deconstructive criticism اور نسوانی تنقید Feminis Crittcism کو ایک ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختیاتی کی توسیع ہو گئی۔

''نئی تنقید'' سے ساختیاتی تنقید کا انحراف نیوٹن کی طبیعیات سے جدید طبیعیات کے انحراف

کے مماثل ہے۔اور یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی اندازِ تشکیل میں جدید طبیعیات ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ جدید طبیعیات نیک'' مرکزہ'' کی جگہ پیٹرن کو دے دی ہے جو اصلاً رشتوں یا Buliding Blocks کے ٹھوس مادی وجود کا تصور باقی نہیں ہار۔لہٰذا تصویر یہ نہیں ابھرتی کہ اجزا ایک مرکزہ یا ''کل'' کے گرد طواف کررہے ہیں بلکہ یہ کہ ایک پیٹرن موجود ہے جس کے تمام حصے آپس میں جڑے ہوئے ہیں یہ پیٹرن ہمہ وقت بننے اور ٹوٹنے میں مبتلا ہے یعنی حرکی ہے۔اس سلسلے میں Fritjof Capra کے مندرجہ ذیل الفاظ صورت حال کی توضیح میں بے حد مفید ثابت ہوسکتے ہیں:

> "In the new world-view, the universe is seen as a dynamic web of inter-related events. None of the properties of any part of this web is fundamental: they all follow from the properties of other ports, and the overell consisency of their mutual inter-relatedndess determines the structure of the entire web."

جدید طبیعیات کا یہ نظریہ اس قدیم مشرقی تصوف گہری مماثلت رکھتا ہے جو حقیقت کی جزو اور کل میں تقسیم کو نہیں مانتا بلکہ ایک لامحدود اور بے پایاں تخلیقی قوت کے وجود کا قائل ہے۔ ساختیات نے جدید طبیعیات سے نہ صرف ''کل'' یا کلیت کا تصور اخذ کیا بلکہ قاری یعنی جزو کو ''کل'' کا خوشہ چین قرار دینے کے بجائے اس کا شریک کار بھی قرار دے ڈالا۔ساختیاتی تنقید نے قرات کے جس عمل کو اس قدر اہمیت دی ہے وہ جدید طبیعیات کی رو سے ناظرہ کی کارکردگی اور تصوف کی رو سے سالک کے طرزِ عمل سے مشابہ ہے۔دوسری طرف ساختیات نے مارکسی نظریے سے معاشرتی ہمہ اوست کا تصور اخذ کیا جو فرد کی جزوئیت کے مقابلے میں کل (یعنی سماج) کی کلیت کا موید تھا۔مراد یہ کہ سوسائٹی کسی مرکزہ کے گرد افراد کے طواف کا نام نہیں ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہے جس میں مثبت اور منفی نوعیت کی لہریں سدا ایک دوسری سے ٹکراتی اور نئے نئے روابط میں متشکل ہوتی رہتی ہیں۔

اسی طرح ساختیات نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کی جست کے لیے بھی زمین ہموار کی

ہے۔وہ یوں کہ جب ساختیات نے مرکزہ کے بجائے پیٹرن کو اہمیت دی اور قاری کو شریک کار مان لیا تو گویا جزو اور کل کے قدیم رشتے کی تکذیب کرکے مروج مسالک سے انحراف کی ایک مثال پیش کردی۔لازم تھا کہ اگلا قدم تعقلات کی حامل بنیادوں کو شک وشبہ کی نظروں سے دیکھنے پر منتج ہوتا۔ساخت شکن اور نسوانی تنقید نے یہی کام انجام دیا جب انھوں نے ساختیات کے اس مطالبے کے تتبع میں کہ Signifier کو Signified سے نجات دلائی جائے (جس کا مطلب یہ تھا کہ متعین معانی کے تسلط سے نجات ملے) یہ مطالبہ کیا کہ خود ذہن انسانی کی ساخت پر از سر نو روشنی ڈالی جائے کہ متعین تعقلات Deconstruct ہوجائیں اور نتیجتاً حقیقت کا اصل چہرہ طلوع ہو۔

اُردو میں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث میں اب دلچسپی لی جانے لگی ہے۔اس سے اُردو تنقید نہ صرف درس وتدریس کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے والے تنقیدی رویوں سے نجات حاصل کرلے گی بلکہ متوازی مغربی تنقید کے ان مباحث سے بھی آشنا ہوسکے گی جو اب لسانیات، نشان فہمی، علم الانسان، فلسفہ اور طبیعیات تک پھیل چکے ہیں۔تاہم اس میں ایک خطرہ بھی ہے وہ یہ کہ جب اس صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسی تنقید اُردو میں داخل ہوئی تھی تو اپنے ساتھ اشتراکیت کی تھیوری بھی لائی تھی نیز اس مقصد کے ساتھ آئی تھی کہ ادب نظریے کا تابع مہمل بنا کر اسے اشتراکیت کے فروغ کے لیے استعمال کرے گی۔گویا یہ تنقید Fully Loaded تھی اور ادب کی مقصدیت اور افادیت کے نظریے کو مقدم گردانتی تھی۔نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پارے کو فن کے میزان پر تولنے کے بجائے نظریے کے میزان پر تولا جانے لگا۔بعدازاں یورپ میں جس نو مارکسی تنقید کو فروغ ملا اس نے جمالیاتی پہلو کو بھی اپنے دامن میں جگہ دے دی۔مگر اس کی خبر ہمارے اکثر محترم ترقی پسند ناقدین کو بیس برس بعد ملی۔اس دوران میں پُل کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا تھا۔ اب کچھ ایسی ہی صورت حال اُردو میں ساختیات اور پس ساختیات کے نظریوں اور مباحث کو درآمد کرنے سے پیدا ہورہی ہے۔اگر ہم نے ان مباحث کی بھول بھلیوں میں خود کو یکسر کھودیا اور تخلیق کی پرکھ کے لیے ذوقِ نظر کی اساسی حیثیت کو ثانوی قرار دے کر ذہنی اپج کو زیادہ اہم جانا نیز تخلیق اور اس کے قاری کے بے حد نازک رشتے کو (جسے ساختیات نے ابھارا ہے) لغوی سطح پر قبول کرتے ہوئے تنقید کو آزاد تلازمہ خیال کی سطح تفویض کردی تو اس سے دوبارہ اس صورت

حال کے جنم لینے کا خطرہ ہے جو مارکسی تنقید کے ابتدائی دور میں سامنے آئی تھی۔ میں نے اپنی کتاب ''تنقیداورجدید اُردوتنقید'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''جب قاری یا نقاد تخلیق کے روبرو آتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ آئینہ صفت تخلیق نے اسے منعکس کر دیا ہے، اس طور کہ اس کی پوری ذات ''غیر ذات'' بن کر ابھر آئی ہے۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ ''تخلیق'' کی قرات میں اپنے آپ کو از سرِ نو تخلیق کرتا ہے''۔

ظاہر ہے کہ قاری کو تخلیق سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے لیے خود بھی ایک تخلیق کار ہونا چاہیے۔ اگر وہ تخلیق سے جمالیاتی عمل کے مراحل سے ناآشنا ہے اور ایک انتہائی حساس ذوقِ نظر کی میزان پر تخلیق کو تولنے کے ناقابل ہے تو پھر وہ ہزار تخلیق کے پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح اتارے (جیسا کہ رولاں بارت نے لکھا ہے) اس کا یہ عمل مشقت ہی قرار پائے گا، تخلیق کی ''از سر تخلیق'' متصور نہ ہوگا۔

☆☆☆

ضمیر علی بدایونی

لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار*

دورِ حاضر کے سب سے بڑے ماہرِ علم الانسان لیوی اسٹراس کی شخصیت کے کئی رنگ ہیں اور ہر رنگ دوسرے سے زیادہ اہم اور دلآویز محسوس ہوتا ہے۔ اس کا نام لیتے ہی کئی علوم کے در باز ہونے لگتے ہیں۔ وہ پس جدید ثقافت (Post Modern Culture) کا ایک اہم مفکر ہی نہیں اس کا تشکیل کنندہ بھی ہے۔ ثقافتی مظاہر پر ساختیاتی فکر کا اطلاق اس کا ایک ایسا کارنامہ ہے جس نے ساختیاتی فکر کو اکیڈمی کے تنگ حصار سے آزاد کر دیا اور معاصر علمی حلقے اس فکر کی اطلاقی شکلوں سے آشنا ہوئے۔ ساختیاتی فکر کی صداقت کو بشریاتی شہادت حاصل ہوگئی اور اس طرح ایک نیا کائناتی نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آیا۔ ایک نئے طرزِ حیات کے نقش و نگار گوشے منور ہو رہے ہیں اور فکر کا نیا رنگ بہار کا اثبات کر رہا ہے۔ لیوی اسٹراس اس گلشن نو آفریدہ کا عندلیب خوش نوا ہے جس کے بارے میں شاعر نے کہا تھا:

چمن کو یمن قدم نیترے نہال کیا

کارل مارکس کا جو رشتہ ہیگل سے ہے وہی رشتہ لیوی اسٹراس اور ساسیر کی شکل میں اپنی تجدید کر رہا ہے۔ ساختیات کا بانی سوئٹزرلینڈ کا لسانی مفکر ساسیر ہے تو اس کا اطلاقی بانی ماہرِ علم الانسان لیوی اسٹراس ہے۔

فرانس کے علمی و ادبی حلقوں میں ساختیاتی فکر کا خیر مقدم لیوی اسٹراس کے افکار کے اثرات کے نتیجے میں ہوا۔ اس نے ساختیات اور بشریات کے اتصال سے ایک نیا مرکب تیار کیا اور اسے ساختیاتی بشریات (Structural Anthropology) کا اصطلاحی نام دیا۔ یہ انسانی بنیادی رشتوں اور ان سے متعلق اصطلاحوں کا نیا علم ہے جس میں ساسیر کے لسانی ماڈل کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں لیوی اسٹراس نے خود وضاحت اس طرح کی ہے۔

* جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی، ۲۰۰۰ء

لسانی ماڈل صرف ادب کے مطالعے تک محدود نہیں بلکہ حقیقت کے ان تمام پہلوؤں کا
احاطہ کرتا ہے جو لسانی شعور کی زد میں ہیں۔ یہ ماڈل حقیقت کی طرح اپنی موجودگی کا خود ہی اثبات
کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کی صداقت کا سب سے بڑا ثبوت لیوی اسٹراس نے علم الانسان کی حدود
میں تلاش کیا ہے، جو فکر ونظر اور تحقیق وجستجو کا نسبتاً ایک نیا میدان ہے۔ لیکن حقیقت کے فہم وادراک
کا ایک ناگزیر مرحلہ ہے۔ لیوی اسٹراس اس مرحلۂ سفر کو مستانہ وار طے کرتا ہے اور ادراک کی ان
سرحدوں کو چھونے کی کوشش کرتا ہے جس کے متعلق میر تقی میر نے کہا تھا:

میر گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوش آواز ہے ایک

میرتقی میر نے بار بار اس پہلے سے قائم شدہ ہم آہنگی یعنی موزونیت کل
(Pre-established harmony) کا ذکر بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔
لیوی اسٹراس بھی اس آفاقی ہم آہنگی کو انسانی معاشرت میں تلاش کرتا ہے اور اپنے سفر کا
آغاز گوئٹے کے اس شعر سے کرتا ہے۔

All forms are similar and none is like the others.

So that their chorus points the way to a hidden law.

گویا عالم کثرت اپنی رنگارنگی کے باوجود ایک ہی اصول وحدت پر قائم ہے۔ اسی اصولِ
وحدت کی دریافت لیوی اسٹراس کا منشا ومقصود ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے اس نے
ساختیاتی فکر کو علم الانسان سے بغلگیر کر دیا۔ لیوی اسٹراس کی ساختیاتی بشریات نے انسانی علم کو
چند قدم آگے بڑھایا۔ لیوی اسٹراس کا پہلا قدم اساطیر کا مطالعہ اور تجزیہ ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا
ہوتا ہے کہ اسطور کی حقیقت کیا ہے یا اساطیری دنیا حقیقی دنیا کے مقابل کھڑی کیوں ہوئی ہے؟
آیئے اسطور کی مافوق الفطرت دنیا پر ایک نظر ڈالتے ہیں اور پھر یہ دیکھتے ہیں کہ مختلف مکاتب فکر
اسطوری حقیقت کے بارے میں کیا موشگافیاں کرتے ہیں۔ مافوق الفطرت عناصر کی کارفرمائی
علامتی نوعیت کی ہے۔ یہ اساطیری علامتیں، تاریخ، ادب، علم الانسان، عمرانیات اور مذاہب بلکہ
سارے تہذیبی نظام کی معنویت کا اولین سرچشمہ ہیں۔
اسطور ایک پیچیدہ ثقافتی مظہر ہے۔ اسی لیے اسطور کے بارے میں مختلف ماہرین نے

مختلف مطالعے پیش کیے ہیں۔ اسطور کا ایک سرا مذہب اور تاریخ سے اور دوسرا فنون اور ادب سے
مل جاتا ہے۔ ایک جانب تو اسطور کو تخیل کی پیداوار اور دوسری جانب کسی واقعاتی حقیقت کا اظہار
خیال کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ماہرین بشریات اور عمرانیات اسطور کی کسی ایسی تعریف تک نہ پہنچ سکے
جو جامع ومانع ہو اور سب کے لیے قابل قبول ہو۔ اس سلسلے میں زیادہ سے زیادہ یہ کہا گیا ہے کہ
اسطور ایک مقدس تاریخ کا بیانیہ ہے، جس میں کسی قدیم حقیقت کی عکاسی کی گئی ہو۔ کسی ایسے
واقعے کا بیان جو ازل اور ابتدائے تخلیق کائنات سے متعلق ہو۔ ماورائی قوتوں کا کارفرمائی کے نتیجے
میں جو حقیقت وجود میں آتی ہے، اسطور اس کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ حقیقت وجود عالم، انسان، زندگی
اور موت کچھ بھی ہوسکتی ہے۔ یہ ذہن کا شاعرانہ اور فلسفیانہ عمل ہے لیکن اس کے ذرائع علم وجدانی،
تخیلی اور فنکارانہ ہوتے ہیں۔ عقلی حقائق بھی اس میں شامل ہوتے ہیں لیکن غالب اور کارفرما عنصر
تخیلی اور وجدانی ہوتا ہے۔ اساطیر کی تہذیبی قدر وقیمت بہت زیادہ ہے۔ اساطیر کسی قوم یا ملک کی
ثقافت کا حصہ بھی ہیں اور اس کی ترجمان و آئینہ دار بھی۔ اساطیر کی مافوق الفطرت قوتیں تقدیر کے
عمل کی نقش آرائی کرتی ہیں، اسی لیے یونانی تہذیب اور دیومالا میں تقدیر کا افسوس سب سے زیادہ
گہرا ہے۔ یہاں تک کہ سارے دیوتا اور دیویاں تقدیر کے عمل کی پابند ہیں۔ اسی لیے یونانی دیومالا
میں تقدیر کی کارفرمائیوں سے کسی کو مفر نہیں۔ افلاطون نے تقدیر کے عمل کو بڑے شاعرانہ انداز میں
بیان کیا تھا:

سارے دیوتا اور دیویاں محو گریہ ہیں
کیوں کہ حسین غائب ہوجاتا ہے اور کامل مرجاتا ہے

تقدیر صرف ہلاک نہیں کرتی وہ مقسوم کو متعین بھی کرتی ہے۔ وہ غائب وکار آفریں وکارساز
بھی ہے۔ تقدیر کے اس جبر ہمہ گیر کا انکشاف صرف یونانی دیومالا نہیں کرتی بلکہ یہ دنیا کی ساری
اساطیر میں قدر مشترک کے طور پر موجود ہے۔ تقدیر کی قوتوں کے سامنے انسانی ارادوں کی بے بسی
اور اس کی خواہشات اور توقعات کی شکست وریخت، جس طرح سمندر کی موجیں ساحل کی قدم بوسی
بھی کرتی رہتی ہیں اور لوٹنے کے عمل میں بھی لوٹتی رہتی ہیں۔ اساطیری دنیا میں تقدیر کے سرد اور
سنگین ساحلوں سے انسانی مساعی کا زندہ پانی ٹکراتا رہتا ہے، جس کے اظہار کا کچھ حق غالب نے
بھی ادا کرنے کی کوشش کی ہے:

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

اساطیر کے مطالعے کی یوں تو بے شمار کوششیں کی گئی ہیں، لیکن جدید عہد میں تین کاوشوں کو علمی مقام حاصل ہو سکا۔ اساطیر کے علمی تجزیے میں ٹیلر، فریزر اور درخائم جیسے عالمی شہرت یافتہ ماہرین بشریات قدیم معاشروں کی اساطیر کو اہم مقام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک قدیم انسان کے طرز بود و باش کو سمجھنے میں اساطیر بے حد اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ دوسری اور اہم تاریخی کاوش فرائیڈ کے نفسیاتی مکتبہ فکر کی ہے۔ لاشعور کی دریافت اور اس کا اساطیر اور خوابوں سے تعلق ایک اہم موضوع ہے*اساطیر میں ایک قوم اور ایک نسل کی خواہشات کی عکاسی ہوتی ہے۔ اور اساطیری دنیا خواب کی طرح منطق و تعقل کی گرفت سے آزاد ہوتی ہے اور زمان و مکاں کی حد بندیوں سے آزادانہ طور پر انسانی نفس کی لاشعوری گہرائیوں سے اسطور جنم لیتی ہے۔ یونگ اس میں آرکی ٹائپ کی جلوہ گری دیکھتا ہے اور اسے اجتماعی لاشعور کا ترجمان قرار دیتا ہے۔ یہی آرکی ٹائپ کا تصور ساختوں کی لازمانی جہت اور بہاؤ کے نظریے کا پیش رو ہے، جس کے معاشرتی اطلاق کی صورت گری لیوی اسٹراس کرتا ہے۔ لیوی اسٹراس کی اساطیر کی ساختیاتی تعبیر تیسری اور سب سے اہم علمی کاوش ہے، جس کا جائزہ لینے کی ہم کوشش کریں گے۔

زبان میں معنویت کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ اگر زبان کے عناصر یعنی آوازیں اور صوتی واحدے الگ الگ کر دیے جائیں تو معنویت سے عاری ہو جائیں۔ لیوی اسٹراس کے نزدیک اسطوری صورتِ حال لسانی صورت حال کی مانند ہے۔ ایک اسطور کے اجزا اگر الگ الگ کر دیے جائیں تو اسطور معنی سے عاری ہو جاتی ہے اور یہ اجزا جب متحد ہو جاتے ہیں تو معنویت بحال ہو جاتی ہے۔ جیسے بیانیہ عناصر افراد، اشخاص، دیوی، دیوتا، اشیا وغیرہ وغیرہ۔

اسٹراس اس سلسلے میں مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ صرف بیانیہ کی تشکیل سے معانی پیدا نہیں ہوتے، بلکہ ان کی تہہ میں موجود رشتے ہی اساطیر کی حقیقی معنویت متعین کرتے ہیں۔ جیسے زبان کی اندرونی گہری ساختیں زبان کی رگوں میں معنی کا لہو دوڑاتی ہیں۔ سا سیر

* اجتماعی لاشعور سے اساطیر کے تعلق کو فرائیڈ نے نہیں ژونگ نے دریافت کیا تھا جیسا کہ آگے چل کر مصنف ژونگ اور آرکی ٹائپ کے ذکر کے ضمن میں اس طرف اشارہ کرتا ہے۔ (مرتب)

اسے Langue کا نام دیتا ہے اور چومسکی اسے باطنی ساخت Deep Structure سے موسوم کرتا ہے۔ لیوی اسٹراس اسطور کی تشکیل کے متعلق اپنی مشہور کتاب ''ساختیاتی بشریات'' میں رقم طراز ہے:

"Like every linguisitc entity, myth is made up of constitutive unites. These untis imply the presence of those which normally enter into the structure of language namely the phonemes, the morphemes and the semantemes. The constiuents of myth are in the same relation to semantemes as the latter are to morphemes. Each differs from that which precedes it by a high degree of complexity. For this reason, we shall call the elements which properly pertain to myth and which are the most complex of all large constitutive units."

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں اسطور کے اجزائے ترکیبی اور لسانی مظہر کے بنیادی اجزا میں مماثلت واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ لیوی اسٹراس نے اپنے نقطہ نظر کی اساس مضمرات (Implications) پر رکھی ہے۔ صوتی، صوری اور معنوی وحدتوں کا جو کھیل لسانی بیان میں کھیلا جاتا ہے، اسطوری وحدتیں بھی ایک دوسرے سے اسی طرح منسلک ہیں۔ البتہ ساختیاتی وحدت و ہم آہنگی زبان اور اسطور دونوں میں ارتباط اور اتحاد و مماثلت کا باعث بنتی ہے اور جس طرح زبان میں معنویت اس کی گہری اور اندرونی ساختوں سے پیدا ہوتی ہے، اسی طرح اسطور کی معنویت اس کی بیانیہ سطح (Narrative Surface) کی تہہ میں تلاش کرنا چاہیے۔ اور لیوی اسٹراس کے نزدیک اس مقصد کے حصول کے لیے ضروری ہے کہ کسی بھی اسطور کے انفرادی واقعات اور دوسرے اجزا کا گہرا تجزیہ کیا جائے اور خاص طور پر اس کے بیانیہ عنصر کا اور اسی طریق کار سے ہم اسطوری تضادات کو دور کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ لیوی اسٹراس کے نزدیک اسطور کے ساختیاتی تجزیے کا مقصد ایک ایسے منطقی ماڈل کا فراہم کرانا ہے جو تضاد کو دور کرنے کے

قابل ہو۔لیکن لیوی اسٹراس جس اسطوری تضاد کی جانب اشارہ کرتا ہے، وہ Paradoxical ہے۔لیوی اسٹراس خود بھی انسان کی اس صورت حال کو، جسے paradoxical Situation کا نام دیا جاتا ہے، ایک شعور کہتا ہے۔وہ اس صورت حال سے پوری طرح باخبر ہے، اس لیے وہ مختلف قدیم معاشروں کی اساطیر کے مطالعے سے اس نتیجے تک پہنچتا ہے کہ اساطیر مختلف روایتوں کے باوجود ساخت کے اعتبار سے ایک جیسی ہیں۔اور یہ ساخت انسانی ذہن کی بنیادی ساخت کو ظاہر کرتی ہے، جسے اس نے espirit یعنی روح کا نام دیا ہے۔ساخت نا قابل تغیر ہے۔گو تبدیلی کا قانون اشیا اور افکار دونوں میں یکساں طور پر کارفرما ہے۔انسانی ذہن بھی تبدیلی کو قبول بھی کرتا ہے اور رد بھی کرتا ہے۔ان قدیم معاشروں کے مطالعے سے، جو اپنی واضح تاریخ نہیں رکھتے اور اپنے کلچر کو لازمانی حقیقت خیال کرتے تھے اور جو ماضی کو حال اور حال کو ماضی گردانتے تھے، لیوی اسٹراس اس نتیجے تک پہنچنے میں کامیاب ہوجاتا ہے، بلکہ قائل ہوجاتا ہے کہ اس نے تمام انسانی ذہنوں میں قدیم منطق یا وحشی دماغ کو دریافت کرلیا ہے۔اس لیے اس نے اپنی شاہکار کتاب ''وحشی دماغ'' میں قدیم تہذیبوں میں انسانی ذہن کی یکساں کارکردگی کا سراغ ہی نہیں لگایا بلکہ اسے انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں سے مربوط کردیا ہے۔اور یہ طریق کار اس نے اساطیر کے مطالعے اور تجزیے میں اپنایا اور اساطیر کے مختلف نظاموں کو یک زمانی کلیت کے طور پر قدیم لازمانی اور تاریخ سے بے نیاز معاشروں میں تلاش کرتا ہے اور مختلف قسم کے سوال اٹھائے ہیں۔

یک زمانی تصور ساختیاتی لسانیات کا ایک اہم ستون ہے۔ساسیر کی انقلاب انگیز فکر نے لسانی مظاہر کو دو زمانی انداز فکر سے نجات دی اور یک زمانیت کی بساط بچھادی، لیوی اسٹراس نے تہذیبوں اور اساطیر کے مطالعے میں اس نقطہ نظر سے بھرپور فائدہ اٹھایا، اسی لیے وہ کسی اسطور کی سچی اور حقیقی روایت کی تلاش نہیں کرتا اور نہ ہی مستند اسطوری روایت کو قائم کرنا چاہتا ہے۔اس کے نزدیک ہر اسطوری روایت Parole سے ماخوذ ہے لیکن وہ اسطوری Langue کے یک زمانی نظام میں بے نقاب ہوتی ہے* اسی طرح بقول مشہور نقاد رچرڈ کرنی کے اس کے معنی یہ ہوئے کہ اسطور کی ابتدائی اور بنیادی ساختیں ماورائے ثقافت و تاریخ ہیں۔ماضی و حال دونوں کی اساطیر یکساں طور پر جائز و درست ہیں۔علاوہ ازیں اساطیر کو الگ الگ کرکے نہیں سمجھا جاسکتا، بلکہ تمام اساطیر ادب کو پیش نظر رکھ کر ہی کسی اسطور کی تفہیم ممکن ہے اور یہ کہ اسطور کا دوسری اسطور سے کیا

رشتہ ہے۔لیوی اسٹراس سب زیادہ اہمیت باہمی رشتے کو دیتا ہے۔یہ رشتے ہی معنویت کے خالق ہیں۔اس سلسلے میں اس نے امریکی انڈین کی اساطیر کا مطالعہ کیا، جو مختلف روایتوں پر مبنی ہیں، لیکن جو قلب ماہیت کے عمل سے مربوط ہوجاتی ہیں۔اساطیر کا ایک دوسرے سے ربط باہمی اور اسطوری وحدتوں (Mythemes) کا فوق الفطرت رقص، اساطیر کی اندرونی وحدت کو منکشف کرتا ہے، جسے جوزف کیمبل نے Symphony کا خوبصورت نام دیا ہے۔لیوی اسٹراس جس قدر اساطیر کی مماثلت پر زور دیتا ہے اس سے کہیں زیادہ اسطوری اختلاف و تفاوت کو اہمیت دیتا ہے۔لیکن دیکھا جائے تو اختلاف و اتحاد ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں اور زوجی افتراقیت (binary opposition) کے باوجود زوجی اتحاد کے بندھن میں بندھے ہوئے ہیں۔

اساطیر کے بارے میں لیوی اسٹراس کے بنیادی نقطہ نظر کی توضیح کی جاچکی ہے۔لیکن لیوی اسٹراس صرف وضاحت پر اکتفا نہیں کرتا۔وہ اپنے نظریات کا اساطیر پر اطلاق بھی کرتا ہے۔ اب تک تو ہم لیوی اسٹراس کی فکر کے ساحلوں پر گھوم رہے تھے۔آیئے اس کی فکر کے بحر مواج کا بھی تھوڑا سا نظارہ کریں۔کیونکہ لیوی اسٹراس محض نظریہ سازی نہیں کرتا اور وہ اطلاقی مواد بھی فراہم کرتا ہے اور اسی اطلاقی مواد کے ذریعے ہماری رسائی ان دائمی ساختوں تک ہوسکتی ہے، جو اساطیر کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرتی ہیں۔اور مختلف تہذیبوں کے افق سے طلوع ہونے والی اساطیر اس کلیے سے آزاد نہیں۔وہ ساختیاتی نقطہ نظر کی تصدیق کرتی ہیں۔اس سلسلے میں اساطیر کے مطالعے سے پہلے وہ اپنی مشہور کتاب Structural Anthropology Part2 یعنی ساختیاتی بشریات جلد دوم میں ان چار سطحوں کا ذکر کرتا ہے جو ایک اسطور کے مطالعے کے لیے ضروری ہیں۔لیوی اسٹراس کے نزدیک اسطور مندرجہ ذیل چار ارتقائی مراحل سے گزرتی ہے۔ جغرافیائی، اقتصادی، عمرانی اور کائناتی ادراک لیوی اسٹراس کے نزدیک یہ چار سطحیں اپنے اندر پوشیدہ ان منطقی ساختوں کے قلب ماہیت کے طور پر جو ان میں مشترک ہیں، اپنی علامتوں کا اظہار کرتی ہیں۔یہ اولین مرحلہ ہے۔دوسرے مرحلے میں ان اساطیر کی مختلف روایات کا موازنہ اور ان کے درمیان پائے جانے والے فرق کی معنویت کا تعین کرنا۔اس فرق و تنوع کو غیر مماثل عقائد، زبان اور اداروں کی اصطلاحوں میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔

اسڈیول کی کہانی Tsimshian Indians سے تعلق رکھتی ہے، جو فرانز بوس (Franz

Boas) نے چار روایتوں میں بہت پہلے شائع کی تھی۔ اس سلسلے میں لیوی اسٹراس ہماری توجہ مندرجہ ذیل حقائق کی جانب دلواتا ہے۔ Tsimshian انڈین، ٹلنگٹ اور ہیڈا کے ساتھ تہذیبوں کے شمالی گروپ سے تعلق رکھتے ہیں جو شمالی مغربی بحرالکاہل کے ساحلی علاقوں میں آباد تھے۔ وہ برطانوی کولمبیا میں رہتے ہیں۔ جوالاسکا کے بالکل جنوب میں ہے۔ ایک ایسے خطے میں جہاں ناس اور سکینا دریا کی نشیبی زمین کا اتصال ہوتا ہے۔ یہ ساحلی علاقوں اوران دودریاؤں کے دہانوں کے درمیان پھیلا ہوا ہے اور اندرون ملک تک بھی یہ دونوں دریا تقریباً متوازی بہتے ہیں۔ یہ علاقہ تین مقامی گروہوں میں بٹا ہوا تھا۔ جن کی الگ الگ بولیاں ہیں۔ اس کی اوپر حد تک (سکسینا) گٹسکن اور نشیبی یا زیریں سرے میں تثمین خود رہتے ہیں اور ناس اور اس کے معاون دریاؤں کی وادی میں نسقا قبائل آباد ہیں۔ اسڈیول کی تین روایتیں ساحلی علاقوں میں تثمین مقامی زبان میں ریکارڈ کی گئیں اور اس اسطور کی چوتھی روایت بوس اور ہنٹ کی تحقیق کے مطابق دریائے ناس کے دہانے پر نسقا گروہ کی بولی میں ریکارڈ کی گئی۔ جب اس چوتھی روایت کا موازنہ متذکرہ تین روایت سے کیا گیا تو واضح فرق ظاہر ہوا۔

شمالی مغربی بحرالکاہلی ساحلوں کے تمام لوگوں کی طرح تثمین قبائل زراعت سے ناواقف تھے۔ گرمیوں میں عورتیں پھل، گوندنیاں، پودوں اور جنگلی جڑوں کو جمع کرتی تھیں اور مرد ریچھوں، بکریوں کا پہاڑوں پر اور پتھریلے ساحلوں پر سمندری شیروں کا شکار کرتے تھے۔ وہ گہرے سمندروں میں مختلف مچھلیوں وغیرہ کا بھی شکار کرتے تھے۔ اس قبیلے کے لوگوں پر دریائی شکار اور اس کی پرپیچ آہنگ وروانی نے گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس کے مقابلے میں نسقا قبائل بہتر بودوباش رکھتے تھے۔ تثمین قبائل کے لوگ موسموں کے تغیر وتبدل کے مطابق حرکت پذیر رہتے تھے۔ اپنے سرمائی مقامات کے درمیان جو ساحلی علاقوں میں واقع تھے یا ناس اور سکسینا کی مچھلی شکارگاہوں کے درمیان۔

جب موسم سرما رخت سفر باندھے لگتا اور دھوئیں میں سکھائی ہوئی مچھلیوں، خشک گوشت، چربی اور محفوظ کیے ہوئے پھلوں کے ذخائر کم ہونے لگتے یا ختم ہوجاتے تو وہاں کے مقامی لوگ قحط کا شکار ہونے لگتے، جس کی بازگشت ہمیں اسطور میں سنائی دیتی ہے۔ اس صورت حال میں وہ بے چینی سے روشن دم والی مچھلی کا انتظار کرتے جو دریائے ناس کے سنج کی طرف جاتیں (جو اس وقت

منجمد ہوتا) اور انڈے وغیرہ دینے کے لیے تقریباً چھ ہفتے درکار ہوتے اور مارچ کے مہینے میں اس کا آغا ہوتا اور سیکسنا کی پوری آبادی ساحلی علاقوں میں کشتیوں کے ذریعے سفر کرتی تا کہ مچھلی کی شکار گاہوں میں مورچہ بندی کرسکیں۔ فروری مارچ میں وہ کینڈل مچھلی کھاتے تھے۔ اس کے بعد مچھلی کو خاص طور پر پکاتے لیکن یہ سارا سلسلہ مردوں کے لیے ممنوع تھا۔ خواتین اپنے ننگے سینوں سے مچھلی کو دبانے پر مجبور ہوا کرتی تھیں۔ اس کے بعد یہ سب لوگ اسی راستے سے سیکسنا لوٹ جاتے تا کہ دوسرے اہم واقعے کی تیاری کریں۔ یعنی سالمن مچھلی کے شکار کا زمانہ جون، جولائی ہوا کرتا تھا۔ اسے وہ سالمن ہینوں کے نام سے پکارتے تھے جب مچھلی دھوئیں میں سکھا کر ذخیرہ کرلی جاتی تو سارے خاندان پہاڑوں کی جانب روانہ ہو جاتے۔ مرد شکار میں مصروف ہوجاتے اور عورتیں پھلوں کی ذخیرہ اندوزی کرتیں اور سوت کاتنے میں مصروف ہوجاتیں۔ لوگ گاؤں میں منتقل ہوجاتے، جہاں مرد کچھ ہفتوں کے لیے شکار کرنے چلے جاتے۔ اس کے بعد نومبر آتا جسے لوگ ماہ ممانعت (Toboo Month) کہتے اور جس میں عظیم تقریبات سرما کا آغاز ہوتا اور جس میں کئی قسم کی پابندیاں عائد کی جاتیں۔

یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ تثمین قبائل اسنسا دوانہ سلسلہ نسب سے چار غیر مقامی برادریوں میں منقسم تھے، قبائل سے باہر شادیاں کرتے تھے اور منقسم تھے۔ نسبی، موروثی، سلسلوں اور گھریلو اسباب کے اعتبار سے جسے عقاب، پہاڑی کوّے، بھیڑے اور قاتل وہیل اور مستقل دیہات قبائلی علاقوں کے صدر مقام تھے۔ ان کے علاوہ تثمین معاشرہ تین مورثی ذاتوں میں تقسیم کردیا گیا تھا جو ذات کے مرتبے کے اعتبار سے دوطرفہ وراثت رکھتا تھا جس میں ہر فرد کو اپنے مرتبے کے لحاظ سے شادی کرنی پڑتی تھی۔ حقیقی لوگ یا حکمران خاندان یا اشرافیہ اور عوام ان لوگوں پر مشتمل تھے۔ (جو فیاضانہ ضیافتوں کا اہتمام کرنے میں ناکام ہوجاتے) جو شرافت ونجابت کا مساوی مقام حاصل نہیں کرپاتے اپنے نسبی سلسلوں میں۔

اب آیئے اسڈیوال کی داستان پر اجمالاً نظر ڈالیں۔

دریائے سیکسنا کی وادی میں قحط کا دور دورہ ہے۔ دریا منجمد ہے اور سرما اپنے عروج پر ہے۔ ایک ماں اور بیٹی جس کے شوہر بھوک سے مرچکے ہیں، وہ دونوں خواتین اپنے اچھے دنوں کو یاد کرتے ہیں، جب وہ مل جل کر رہتے تھے اور اس وقت خوراک کی کوئی کمی نہ تھی۔ اپنے اپنے

شوہروں کی موت کے بعد وہ بیک وقت ملنے کا فیصلہ کرتی ہیں اور اس مقصد کے لیے روانہ ہو جاتی ہیں۔ وہ دونوں منجمد دریا پر سفر کرتی ہیں اور درمیان دریا اس کی ملاقات ہوتی ہے۔ بھوک اور غم سے نڈھال یہ دونوں خواتین رونے لگتی ہیں اور کنارے پر درخت کے پاس خیمہ زن ہو جاتی ہیں جہاں انھیں گزارے کے لیے سڑی ہوئی بیری مل جاتی ہے۔ رات میں بیوہ لڑکی سے ایک اجنبی کی ملاقات ہوتی ہے جس کا نام Hatsenas ہے۔ مقامی زبان میں اس کے معنی طائر خوش خبر ہے یا نیک شگون ہے۔ اس اجنبی کی وجہ سے ان خواتین کو با قاعدہ خوراک ملنے لگتی ہے اور کم عمر خاتون اس پر اسرار اجنبی کی بیوی بن جاتی ہے اس کے بطن سے ایک بچہ جنم لیتا ہے جس کا نام اسڈیوال ہے۔ اس کا باپ فوق الفطرت ذرائع سے اسے بہت جلد بڑا بنا دیتا ہے اور اسے کچھ جادو کی چیزیں دیتا ہے۔ تیر و کمان جس کا نشانہ کبھی خطا نہیں ہوتا اور شکار کے لیے ترکش و نیزہ اور برفانی جوتے دیتا ہے اس کے علاوہ ایک برساتی کوٹ، ٹوپی اور ٹوکری بھی دیتا ہے۔ ٹوپی پہن کر وہ دوسروں کی نظروں سے غائب ہو جاتا ہے اور اس طرح اس میں خوراک کے کبھی ختم نہ ہونے والے ذخائر جمع کرنے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے بعد Hatsenas غائب ہو جاتا ہے اور بڑی عمر کی بیوہ کا انتقال ہو جاتا ہے اور اسڈیوال کی ماں اسڈیوال کے ساتھ سیکسنا میں واقع مغرب کی سمت اپنے گاؤں روانہ ہو جاتی ہے اور وہیں مستقل طور پر رہنے لگتی ہے۔ ایک دن ایک ریچھنی وادی میں نمودار ہوتی ہے۔ اسڈیوال اس کا تعاقب کرتا ہوا آسمانوں میں پہنچ جاتا ہے جہاں وہ ایک خوبصورت دوشیزہ کا روپ دھار لیتی ہے اور سورج کی بیٹی بن جاتی ہے۔ اسڈیوال ستارہ شام سے شادی کر لیتا ہے جیسا کہ وہ کہلاتی ہے لیکن اس دوشیزہ کو حاصل کرنے کے لیے اسے ان تمام آزمائشوں سے گزرنا پڑا ہے جو اس کے ہونے والے خسر نے اس کے لیے ضروری قرار دی تھیں۔ اس کے بعد اسے اپنی والدہ کی یاد ستاتی ہے اور وہ اور اس کی بیوی دونوں زمین پر واپس آ جاتے ہیں۔ جہاں وہ اپنی بیوی ستارہ شام سے بے وفائی کر کے ایک عورت سے جا ملتا ہے۔ اس کی بیوی اسے قتل کر دیتی ہے لیکن اس کا خسر سورج اسے دوبارہ زندہ کر دیتا ہے۔

دوسری بار جب وہ زمین پر اترتا ہے تو اس کی آسمانی بیوی ہمیشہ کے لیے اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے اور وہ ایک دوسری عورت کا ہو جاتا ہے اور آغاز بہار میں دریائے ناس کی جانب روانہ ہو جاتا ہے۔ اپنی بیوی اور اس کے چار بھائیوں کے ساتھ جہاں اس کی اپنی بیوی کے بھائیوں سے

زمینی اور سمندری شکار کی خوبیوں کے بارے میں سخت لڑائی ہوتی ہے اور زمینی شکار میں کامیابی پر اس کے بھائی طیش میں آ جاتے ہیں۔ کیونکہ سمندری شکار میں ان کے ہاتھ کچھ نہیں آتا۔ اس کی بیوی کے بھائی اسڈیوال کو چھوڑ کر اپنی بہن کو ساتھ لے جاتے ہیں، لیکن اسڈیوال کو پھر ایک عورت اور چار بھائی مل جاتے ہیں اور وہ زندگی کی تگ و دو میں مصروف ہو جاتا ہے۔ مچھلیوں کے کامیاب شکار کے بعد وہ گرما کے اواخر اور سرما کے لیے جنوب کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ اب اسڈیوال فخریہ انداز سے کہتا ہے کہ وہ دریائی بچھڑوں کا شکار اپنی بیوی کے بھائیوں سے بہتر طور پر کر سکتا ہے۔ وہ سب پتھریلے ساحل پر جاتے ہیں جہاں پھسلن اور اتار اور چڑھاؤ اس قدر زیادہ ہوتا ہے کہ صرف اسڈیوال اپنے جادو کے جوتوں کی مدد سے گزر سکتا ہے جہاں اس کی بیوی کے بھائی اسے پھنسا دیتے ہیں۔ وہ اپنے جادو کی مدد سے بچ جاتا ہے اور دریائی بچھڑوں کے زیر آب مسکن تک پہنچ جاتا ہے جہاں وہ زخمی بچھڑوں کی مرہم پٹی کرتا ہے وران سے ایک کشتی مانگتا ہے جو اسے ساحلوں تک پہنچا سکے۔ کشتی دریائی بچھڑوں کے سردار کے معدے سے بنائی جاتی ہے۔ اسڈیوال کی بیوی بچوں کے ساتھ شوہر کا انتظار کرتی ہے اور وہ اپنے بھائیوں کو تباہ و برباد کرنے کے منصوبے اپنے شوہر کے ساتھ بناتی ہے۔ اس تعلق و بندھن کے باوجود اسڈیوال کی طبیعت کا اضطراب اور خوئے آوارگی اسے اپنے بچپن کے مسکن یعنی سیکسنا دریا کے شمالی مقام کی یاد ستاتی ہے اور وہ اپنی بیوی کو چھوڑ کر اپنے پرانے مسکن کی جانب روانہ ہو جاتا ہے۔ اس کا لڑکا اس سے مل جاتا ہے۔ موسم میں شکار کی خاطر وہ پہاڑوں کا رخ کرتا ہے۔ لیکن اپنی جادوئی اشیا جو اس کے باپ نے اسے دی تھیں، انھیں گھر ہی پر بھول جاتا ہے لیکن اس کا نتیجہ اس کے حق میں برا ہوتا ہے وہ برفیلے پہاڑوں میں پھنس جاتا ہے اور اس کا سارا وجود پتھر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جہاں وہ اور اس کا کتا دونوں ابھی نظر آتے ہیں۔

اسڈیوال کی اسطور کی یہ ایک روایت ہے جو بوس اور ہنٹ کی تحقیقات کی مدد سے مرتب ہوئی۔ دوسری روایات بھی انھی ماہرین بشریات نے مرتب کی ہیں۔ لیوی اسٹراس ان اسطوری روایات کا ساختیاتی تجزیہ کرتا ہے اور چار حیثیتوں سے اس مطالعہ کرتا ہے اور اس طرح انسانی معاشروں کے آفاقی حقائق کو سمجھنے میں ہماری مدد رہنمائی کرتا ہے۔

اسڈیوال کی اسطور کی چار روایات ہیں، جو ایک دوسری سے مختلف ہونے کے باوجود

ساختیاتی اتحاد رکھتی ہیں۔ لیوی اسٹراس اس اسطور کی ساختوں کے بنیادی نکات کی وضاحت کرتا ہے۔ اسطور کے بیانیے کا تعلق مختلف نظاموں کے حقائق سے ہے۔ پہلا طبعی اور سیاسی جغرافیہ ہے اور یہ جغرافیہ تشمین کی سرزمین سے متعلق ہے۔ جن مقامات اور دیہاتوں کا ذکر کیا گیا ہے، وہ واقعتاً موجود ہیں۔ ان کی اقتصادی صورت حال اور دریائے ناس اور دریائے سیکسنا کی وادیوں کے درمیان مقامی لوگوں کی ہجرت دراصل کسب معاش کی ضرورت اسے سرد اور گرم موسموں میں ہوتی رہتی ہے۔ اسی پس منظر میں اسڈیوال کی مہم جوئیاں جنم لیتی ہیں علاوہ ازیں معاشرہ اور خاندانی تنظیموں کی جھلک بھی اس اسطور میں موجود ہے۔ مختلف شادیاں ہوتی ہیں۔ طلاقیں ہوتی ہیں۔ بیوگی اور سہاگ اور بچوں کی پیدائش اور دوسرے متعلقہ امور اور واقعات اس اسطور کا بنیادی حصہ ہیں۔ آخر میں تکوینی نقطہ نظر (Cosmological) کا ذکر ضروری ہے۔ اسڈیوال کا آسمانوں اور زمین یا زیر آب سفر دراصل ایک تکونی سفر ہے۔ اس کا تعلق اسطوری نظام سے ہے، تجربیانہ نظام (Experiantal order) سے نہیں۔

لیوی اسٹراس کے نزدیک یہ ساختیاتی عناصر اسڈیوال کی اسطور کی تمام روایات میں پائے جاتے ہیں، جو بوس اور ہنٹ کی کاوشوں اور تحقیقات کے نتیجے میں ہم تک پہنچتی ہیں۔ تشمین قبائل کا طرز بود و باش ان کے بنیادی مسائل حیات فطری اور تہذیبی نظاموں کی باہمی آویزش، فوق الفطرت عناصر، تحریمی روایت، قرابت داری (Kinship) کے بنیادی عناصر، اجنبی سے شادی اور چچا زاد اور خالہ زاد رشتہ داری یا شادی سے بچنا۔ اسڈیوال کی بدعہدی اور اس کا عبرتناک انجام۔ اس کی بہادری، خوشحالی اور بیوی کے بھائیوں سے اس کی جنگ اپنے پدری اور مادری وطن کی یادیں انسانوں اور جانوروں سے اسڈیوال کا تعلق، خوراک کے عظیم ذخائر، سورج سے زمین اور اہل زمین کا دائمی تعلق، یہ سب اجزا اسطور کی صورت گری کرتے ہیں۔ یہ اسطور اس بات کی بھی نشان دہی کرتی ہے کہ انسان فطرت سے مستقل طور پر نبرد آزمائی کر رہا ہے۔ کبھی وہ ہار جاتا ہے اور کبھی وہ فطرت پر غلبہ و تصرف حاصل کر لیتا ہے۔ فطرت سے انسان کا یہ زیر وزبر رشتہ اس اسطور کا ایک اہم پہلو ہے۔ جادو دراصل فطرت کو تسخیر کرنے کی انسانی صلاحیتوں کی علامت ہے۔

اساطیر کے ساختیاتی مطالعے سے ہم ان بنیادی اور لازماں ساختوں تک پہنچ جاتے ہیں جو بشریات، عمرانیات اور لسانیات تینوں علوم کی تہہ میں کارفرما ہیں۔ لیکن ساختیاتی نقطہ نظر ہمیں

ایک تنگ وادی میں بھی پہنچا دیتا ہے، جہاں سفر کی نئی مشکلات درپیش ہیں۔ ساختیاتی نقطہ نظر اگر وسعتوں سے ہمیں آشنا کرتا ہے تو کچھ محدود بھی کر دیتا ہے۔ جو علم اپنی بنیاد اور اساسی اصولوں کے لیے دوسرے علوم کا محتاج ہو اس میں اس نوع کی مشکلات ضرور پیش آتی ہیں۔ لسانی ماڈل کا اطلاق لسانیات میں بھی پوری طرح نہیں ہوتا۔ بشریات اور دوسرے معاشرتی اور انسانی علوم میں کیوں کر ہو سکتا ہے! سارے علوم ایک دوسرے کو مکمل تو کرتے ہیں لیکن اقتدا اور پیروی نہیں کرتے۔ اور متحد ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف بھی ہوتے ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے سے متصادم بھی ہوتے ہیں۔ لیوی اسٹراس اساطیر کے ساختیاتی تجزیے میں علوم کی باہمی آویزش کو غالباً پیش نظر نہیں رکھتا اور اس بنیادی سوال پر کوئی روشنی نہیں ڈالتا کہ دیو مالائیں کیوں کر وجود میں آئیں، ان کی Origin کے بارے میں اس کی ساختیاتی بشریات تقریباً خاموش ہے اور تاریخ کے دھندلے نقوش لیوی اسٹراس کے تجزیے کے بعد بھی غیر واضح ہی رہتے ہیں۔ ساسیر کی لسانی فکر تاریخی مطالعے کے مقابلے میں یک زمانی مطالعہ کو زیادہ اہمیت دیتی ہے اور علم الانسانی کا ماہر تاریخ کی شاہراہ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے تاریخی سفر کا ایک ناگزیر مرحلہ ہے۔ علم الانسان اور تاریخ دونوں میں ماضی ایک قدر مشترک کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس کے علاوہ ساخت کے تصور پر بھی بعض ماہرین نے سخت تنقید کی ہے۔ اسڈیوال کی اسطور کے تجزیے میں جن عناصر کو لیوی اسٹراس ساخت کا نام دیتا ہے، ڈاکٹر میری ڈوگلاس نے اسڈیوال کی اسطور میں بھی مواد کو کہیں کہیں ساخت کا نام دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صاحبہ کے نزدیک اساطیر میں تفصیلی اتمام یافتہ متناسب ساخت نہیں ہوتی۔ اسی طرح اسڈیوال کی اسطور اس سے خالی ہے۔ دریائے سیکسنا کے رہنے والے مشرق سے مغرب سے شمال اور شمال سے مشرق کی جانب اور مغرب سے جنوب اور مشرق کی جانب حرکت کرتے رہتے تھے، جس کی سب سے بڑی وجہ موسموں کا تغیر و تبدل تھا جو فطرت پیدا کرتی ہے۔ جو اتفاقی اور حادثاتی نوعیت کا ہوتا ہے اور فطرت کی دوسری قوتوں سے مشروط و مربوط ہوتا ہے۔ اسے ساخت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ چار بھائیوں اور ایک بیوی کی بازگشت ہمیں اسطور میں سنائی دیتی ہے۔ بیوی کے بھائیوں سے اسڈیوال کی لڑائی کی تکرار اسطور کی ساختیاتی وحدت کو غیر ضروری طور پر متاثر کرتی ہے اور اسطور مکرر بیانیے Narratina Doublet کا شکار ہو جاتی ہے۔ اسڈیوال کا آسمانی اور زیر آب سفر بیانیے کی ارتقائی صورت گری

میں تجربی رجحانات کی وجہ سے ہوسکتا ہے اور اس کو محرک سمجھنا متناسب اور معنی آفریں ساخت کی لاشعوری تخلیق کا بہ ظاہر قابل قبول محسوس نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر میری ڈوگلاس نے اس اسطور کے عمرانی تجزیے پر بھی اعتراض کیے ہیں اس کے نزدیک اسڈیوال کی چار بھائیوں والی بیویوں کا ردعمل کچھ عجیب سا محسوس ہوتا ہے کیونکہ شادیاں مختلف وقت اور مقام پر جغرافیائی دوری گردش کے مطابق ہوتی ہیں۔بعض پہلو لیوی اسٹراس نے کچھ اس طرح روشن کیے جیسے کہ ٹی ایس ایلیٹ کے لیموں نچوڑ دبستان تنقید کے نقاد کرتے ہیں۔ اسطور کے مواد اور ساخت میں خط امتیاز کھینچنا ضروری ہے۔

اب آیئے تکوینی یا کونیاتی (Cosmological) پہلو کی طرف۔اسڈیوال کا آسمانی اور زیر زمین سفر ہم پر کائنات کی مبہم اور پراسرار کتاب کا کوئی روشن نہیں کرتا۔اس میں شبہ نہیں کہ اسطور علامتوں کی دنیا ہے۔لیکن علامتیں اپنی ثقافتی معنویت کے حدود کو توڑ نہیں سکتیں۔قبائل کا ثقافتی نقش زیادہ گہرا نہیں، یہ سفر فوق الفطری زیادہ ہے۔کونیاتی ایک کائناتی نقطۂ نظر دیتا ہے، جس کی اسطور میں کمی محسوس ہوتی ہے۔البتہ یہ فوق الفطری عنصر اس حقیقت کی نشان دہی ضرور کرتا ہے کہ فطری عوامل کی تسخیر کے لیے آسمانی یا فوق الفطری اعانت ضروری ہے۔اسڈیوال جادو کی اشیا کی مدد سے شکار اور مہم جوئیوں میں کامیابی حاصل کرتا ہے، لیکن زندگی دینے اور موت طاری کرنے کا عمل آسمانی قوتوں نے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے۔اسڈیوال کی تجدید حیات اس حقیقت کی جانب اشارہ کرتی ہے، جب سورج اسے حیات نو سے آشنا کرتا ہے۔البتہ انسان کے بارے میں یہ تصور کہ انسان نہ تو ہر اعتبار سے زمینی مخلوق کہا جاتا ہے اور نہ ہی مکمل طور پر آسمانی۔اسڈیوال کا باپ زمین سے ماورا قوتوں کی نمائندگی کرتا ہے اور اس کی ماں خالصتاً زمین کی بیٹی ہے اور یہی خصوصیات مرد اور عورت میں بھی پائی جاتی ہیں جن کی جانب اسطور اشارہ کرتی ہے۔

لیوی اسٹراس نے اسڈیوال اسطور کی چار روایات کا تجزیہ کیا ہے، جو دراصل بوس اور ہنٹ کی تحقیقی کاوشوں نے مرتب کی تھیں۔اساطیر تاریخ اور شاعری دونوں کو مواد فراہم کرتی ہے۔البتہ روایات کا اختلاف اور زبانی روایت، کتھا کہنے والے یا داستان گو کی نفسیات موقع و محل کی مناسبت اور زمانے کی ضرورتوں کے مطابق کہانی اپنے قالب بدلتی رہتی ہے۔ بیانیہ عنصر راوی (Story-Teller) دونوں مل کر داستان کا رُخ موڑتے رہتے ہیں۔ ہر عہد کی ثقافتی روح

(Culture-soul) داستانوں میں رنگ آمیزی کرتی رہتی ہے۔تحقیق سے یہ بات ثابت ہوچکی ہے کہ ہومر کی اوڈیسی زبانی روایت Tradition کے زمرے میں آتی ہے۔مل مین پیری کی تحقیق کے مطابق ہومر کی نظم کا انداز Formulaic ہے۔یہ مشتمل ہے بندھی ہوئی تراکیب پر جو اشعار کی فطری بحری وحدتوں کو پُر کرتی ہیں۔ٹرائے کے زوال کا بیان اور اوڈیسس کی آوارہ خرامی بےشمار مواقع پر داستان گوئی اور نظم خوانی کا حصہ بنی ہوگی لیکن ہر روایت دوسری روایت سے مختلف ہے۔ ہومر خود ایک شاعر گویا تھا جو گا گا کر لوگوں کو داستان سنایا کرتا تھا۔اے بی لارڈ نے اپنی مشہور تحقیقی کتاب The Singer of Tales ہومر کی اوڈیسی کا اس نقطۂ نظر سے جائزہ لیا ہے اور اس کی تفہیم اور اس کا اطلاق تمام ناخواندہ معاشروں پر کیا ہے جہاں زبانی یا سینہ روایات ہر پیشکش میں قدرے تبدیل ہوجاتی ہے۔اس کی ہیئت میں تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔یوگوسلاویہ کے چرواہوں کو وہ ثبوت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ہومر کی رزمیہ نظمیں بہت بعد میں تحریری شکل میں لاکر محفوظ کی گئیں۔اس سے پہلے زبانی روایت نے انھیں محفوظ رکھا۔لیکن اس کی ہیئت اور روایت میں تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ لارڈ نے اس سلسلے میں جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے، اس کا اطلاق لیوی اسٹراس کی اساطیر کی ساختیاتی حیثیت متعین کرنے کی کاوشوں پر بھی یکساں طور پر ہوتا ہے۔کرک کہتا ہے کہ لیوی اسٹراس:

> Levi Straus totally disregards the facts and circumstances of story-telling of what is commonly known as oral literature of which myths in a non literate society must form a part. Every time a poem of an oral one so sacrosanct that it is known virtually by heart-its form is slightly altered (Myths In Ancient and other culture By G.Skirk page No 73)

ڈاکٹر کرک کی کتاب سے یہ اقتباس لیوی اسٹراس کے طریق تحقیق کے بارے میں چند بنیادی تنقیدی نکات سے ہمیں آگاہ کرتا ہے۔اگر اساطیر روایتی داستانیں ہیں تو داستان گوئی کے روایتی اصولوں کی پابندی لازمی ہوجاتی ہے۔داستان گوئی بھی ایک فن ہے اور فن وحدت اور تنوع

کے ملاپ سے وجود میں آتا ہے۔ داستان گوئی داستان کے تانے بانے میں تبدیلی لاتی ہے۔ داستان گو کی طبیعت، موڈ اور مزاج، امنگ، نقطہ نظر اور سامعین وحاضرین کی قبولیت اور پذیرائی اور مخصوص فضا کے تقاضے یہ سب داستان کی روایتی حیثیت کو متاثر و متعین کرتے ہیں۔ بعض اوقات موضوع بھی تبدیلی کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتا اور جب ایک داستان یا اسطور تحریر میں آ جاتی ہے تو وہ نظریاتی بحث کا موضوع تو بن جاتی ہے لیکن لیوی اسٹراس جیسے تجزیہ نگاروں کو یہ روایت اپنی تبدیل شدہ شکل میں ملتی ہے، جس میں اصلیت کا جوہر کم اور رنگ آمیزی کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ اس صورت حال میں بنیادی لازمی ساختوں کی تلاش کا امکان دھندلا ہو جاتا ہے اور ہم ایک Counte myth تک پہنچ جاتے ہیں جو اپنی اصلی روایت سے بدعہدی کا ارتکاب کرتی ہے۔ لیکن لیوی اسٹراس تو ساری اسطوری روایات کو قبول کرنے کے لیے تیار ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک کوئی اسطور ان حدود سے تجاوز نہیں کرتی جو انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں کا مطالعہ ہے۔
قدیم معاشروں کے حوالے سے وہ اسے Bricoalge کا نام دیتا ہے۔ لیوی اسٹراس کی یہ اصطلاح تمام ترجموں میں اسی طرح استعمال کی گئی ہے کیونکہ یہ ناقابل ترجمہ ہے۔ یہ دراصل ایک استعارہ ہے عہد وحشت کی فکر کا۔ اس کے معنی ہوتے ہیں: موقع ومحل کے اعتبار سے دستیاب مواد کو اسی وقت کام میں لانا۔ Bricolage اس شخص کو کہتے ہیں جو اپنے ہاتھ سے اس سامان اور مواد کو کسی مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے اس کی پروا کیے بغیر کہ اس خاص مقصد کو پورا کرنے کے لیے دستیاب مواد مناسب و بہترین ہے یا نہیں۔ یہ ہے لیوی اسٹراس کا خیال لیکن فرانز بوس کے خیال سے مستعار ہے جس نے اسطوری کائنات کے بارے میں لکھا تھا:

> Destined to be dismantled as soon assembled, for other universes grow out of their fragments.

دنیا کی کسی زبان میں Bricolage کر ترجمہ نہیں ہوا لیکن دستیاب اجزا سے اپنی دنیا کی تعمیر کا مفہوم اس لفظ میں پوشیدہ ہے۔ فرانز بوس کی تعبیر عمومی اور جملہ اسطوری مظاہر پر محیط ہے۔ لیوی اسٹراس اس بنیادی بصیرت کو پھیلاتا ہے اور آخری تفصیلات تک لے جاتا ہے۔ Bricolage ماہر نہیں ہوتا بلکہ ہرفن مولا قسم کا دستکار ہوتا ہے جو مہیا اسباب سے اپنا مقصد پورا کرتا ہے. اسی لیے لیوی اسٹراس کے نزدیک ہرفن مولا کا تعلق نشانیوں (Signs) سے ہوتا ہے۔ وہ

انجینئر کی طرح تصورات (Concepts) سے سروکار نہیں رکھتا بلکہ ہر صورت حال میں پایا جانے والا مواد اس کی ہنرمندی کے لیے کافی ہوتا ہے۔ وہ اسی مواد سے اپنا مقصد پورا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ قدیم انسان کی اس بنیادی صلاحیت کو لیوی اسٹراس Bricolage کا نام دیتا ہے ایسے غیر متمدن معاشروں کی منطق کو وہ عقل بیابانی سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ عقل بیابانی یا وحشی دماغ اپنے گرد پیش کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے Bricolage سے کام لیتا ہے کیونکہ تخصیصی علم سے محروم ہوتا ہے۔

لیوی اسٹراس اساطیر کی فوق الفطرت اور رنگا رنگ دنیا میں ساختیاتی وحدت کا اصول کار فرما رکھتا ہے۔ اور یہی اندرونی ساختیں اسطور میں معنویت پیدا کرتی ہیں۔ جس طرح ساسیر لسانی نظام (Langue) کو معنویت کا سرچشمہ قرار دیتا ہے، ہر انسانی دستاویز اپنی معنویت کے لیے اسی نظام کی محتاج ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اساطیر کی فوق الفطرت دنیا پر اسرار ہے، اس کی ابتدا کا سراغ لگانا مشکل ہے۔ جس طرح زبان کی Origin کے بارے میں اہل تحقیق چند اشاروں سے آگے نہیں بڑھ سکے ہیں اسی طرح اساطیر اپنے پُر اسرار پس منظر کے ساتھ انسانی شعور کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتی ہیں۔ دیوی اور دیوتاؤں کی مافوق الفطرت موجودگی اور پُر اسرار کارروائیاں علمی تحقیق کا مطالبہ کرتی ہیں۔ ان اسرار کا کھوج لگانے میں انسان مصروف ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اساطیر انسانی ذہن کے تخلیقی عمل سے وجود پذیر ہوئی ہیں اور جس طرح کسی بھی تخلیقی فن پارے کو اس کے رموز و اسرار سے الگ نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح اسطور بھی ایک تخلیقی فن پارہ ہے، جس کی پُر اسراریت ہی اس کا جوہر ہے۔ سوفیکلیز کی تمثیلی دنیا اور مونا لیزا کی مسکراہٹ، ہیملٹ کا کردار، ملارمے اور راں بو کی شاعری، وان گوف کے، سورج کے پھول، میر و غالب کی غزلیں اور ان کی ایمائیت، راشد کی شاعری کی رمزی زبان اور قرۃ العین حیدر کا اشاریتی آرٹ، یہ سب معنی آفریں نظام کا حصہ ہیں۔ جن میں انفرادی اور آفاقی عناصر دونوں موجود ہیں۔ اسی طرح اسطور ہمارے شعوری اور لاشعوری دونوں مطالبات پورے کرتی ہے۔ انفرادی اور آفاقی عناصر دونوں اس میں ایک وحدت کی شکل میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ وحدت انفرادی بھی ہوتی ہے اور آفاقی بھی۔ آفاقی وحدت کو لیوی اسٹراس ''ساخت'' کا نام دیتا ہے۔ یہ بنیادی ساختیں انسانی ذہن کے مختلف اعمال

کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہیں۔ یہ ساختیں اساطیر ہی میں مشترک نہیں بلکہ زبان اور اسطور دونوں کو ایک رشتے میں منسلک کر دیتی ہیں۔ لیوی اسٹراس کے نقطہ نظر کی تائید جوزف کیمبل کی تحقیقات سے بھی ہوتی ہے جو اس کی مشہور کتاب (Primitive Mythology the Masks of God) میں بڑی خوبصورتی سے مرتب کی گئی ہیں۔ جوزف کیمبل اپنی اس شاہکار کتاب کے پیش لفظ میں رقم طراز ہے:

> ''کہ اس کتاب کے لکھنے سے بڑا نتیجہ میرے سامنے آتا ہے، وہ میرے اس خیال کی تصدیق ہے جو عرصے سے میرے ذہن میں تھا اور جس سے میں پوری سچائی کے ساتھ وابستہ رہا ہوں۔ وہ ہے نسل انسانی کی وحدت کا تصور جو حیاتیات تک محدود نہیں بلکہ اپنی روحانی تاریخ میں بھی موجود ہے، جس نے اپنا اظہار ہر جگہ سمفنی (Symphony) کے طور پر کیا ہے''۔

کیمبل کا طریق تحقیق بشریاتی ہونے کے باوجود لیوی اسٹراس سے مختلف ہے۔ اس نے علم آثار قدیمہ اور مذہب کے تقابلی مطالعے سے زیادہ مدد ملی ہے۔ اس کے علاوہ سائنسی انکشافات سے بھی اس نے سروکار زیادہ رکھا ہے اور تاریخ اس کی اولین ترجیح محسوس ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف لیوی اسٹراس بھی اسطوری وحدت کا متلاشی ہے لیکن اس کا طریق کار ساختیاتی ہے، اس لیے یک زمانی بھی ہے۔ اس نے اساطیر کے ذریعے انسانی نفس کی گہرائیوں میں جھانکنے کی کوشش کی ہے اور قدیم منطق کا سراغ لگایا ہے، جسے وہ وحشی دماغ سے تعبیر کرتا ہے۔ وحشی دماغ یا قدیم منطق کے مطالعے سے وہ انسانی ذہن کی دائمی ساختوں اور اس کی آفاقی کارکردگی کی حقیقت تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اور یہی اس کے اساطیر کے مطالعے کا حاصل ہے۔ علم الانسان کا ماہر ہر مظہر میں انسان ہی کو جلوہ گر دیکھتا ہے وہ ساتھ ہی کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرنا چاہتا ہے۔ اس کے سارے افکار انسان ہی کے گرد گھومتے ہیں لیکن سارے فلسفیوں کی طرح لیوی اسٹراس بھی بالآخر انسانی وجود کی حسیاتی اور تاریخی سطح سے اپنا رشتہ توڑ لیتا ہے۔ اور اس آخری تجرید تک سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے جہاں ساختیاتی حقیقت بے پردہ ہو جاتی ہے۔ اور انسان پردے میں چلا جاتا ہے۔ انسان دوستی کے علمبرداروں کو لیوی اسٹراس کی یہ ادا پسند نہیں آتی۔ جہاں نظام غالب آ جاتا ہے اور فرد غائب ہو جاتا ہے۔ ساختیاتی نقطہ نظر اپنی ساری

وسعتوں کے باوجود ایک محدود نقطۂ نظر ہے۔ وہ حقیقت کی جگہ متن کو دے دیتا ہے۔ اور حیوان ناطق کی جگہ نطق و زبان کو دے دیتا ہے حیوان مر جاتا ہے اور نطق باقی رہ جاتا ہے۔ بقول لیوی اسٹراس کے جب یہ کائنات وجود میں آتی تھی تو انسان موجود نہ تھا اور جب یہ اپنے اختتام کو پہنچے گی تو بھی انسان موجود نہ ہوگا۔ لیکن لیوی اسٹراس سے ہمارا مکالمہ ختم نہیں ہوا۔ شنکرا چاریہ نے انسان کے بارے میں کہا تھا کہ اس کی ساری فکری کاوشوں کا منتہا و مقصود اویتا یعنی وحدت کا حصول ہے۔ کائنات کی ابتدا ہوئی، اس لیے اس کا اختتام بھی ہوگا لیکن کائنات نہ ابتدا میں موجود تھی اور نہ ہی اختتام میں موجود ہوگی۔ جس کا وجود نہ ابتدا میں ہے اور نہ اختتام میں، اس کا وجود درمیان میں کیوں کر ہو سکتا ہے؟ شنکرا چاریہ کا سوال لیوی اسٹراس سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ جب انسان ابتدا میں تھا اور نہ اختتام میں تو درمیان میں کیوں کر ہو سکتا ہے؟ شنکرا چاریہ ایک مذہبی مفکر تھا اس لیے لاثنویت کا مسلک مذہبی روایت کی مطابقت میں ہے۔ لیکن لیوی تو ایک علم الانسان کا ماہر ہے ایک ایسا ماہر جس کے نظریہ انسان سے خود انسان غائب ہو گیا ہے اور صرف نظریہ باقی رہ گیا ہے۔

☆☆☆

گوپی چند نارنگ

ساختیات.....ابتدائی باتیں*

اکثر مفکرین نے ساختیات کو فکری انتشار میں ارتباط پیدا کرنے والی ذہنی تحریک (Movement of Mind) قرار دیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے نصف اول میں فکر انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہوگئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علوم انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلک جا پڑنے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔وٹگنسٹائن کا فلسفہ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے (Philosophies of Retreat) ہیں۔زبان کے فلسفیوں نے اصرار کیا کہ زبان میں اور اس سے باہر کی دنیا میں کوئی ممکنہ مناسبت نہیں ہے۔وجودیت پسند مفکرین ایک ایسے ایقان کی بات کرتے ہیں جو یکہ و تنہا ہے اور جو نہ صرف اشیا سے بلکہ دوسرے انسانوں سے بھی وجود کی ایک لغو حالت میں کٹا ہوا ہے...... برٹنڈ رسل کی منطقی فکر سے سارتر کے Nausea تک اس صدی کے نصف اول میں انسان کی ذہنی زندگی ایک انتشار کا شکار دکھائی دیتی ہے۔مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے اور نہ صرف ایک دوسرے کو نظر انداز کرتے تھے بلکہ باہم دگر متضاد رویوں کے حامل بھی تھے۔

ان حالات میں ساختیات ایک ایسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئی کہ تمام انسانی فلسفوں میں ارتباط پیدا کر سکے...... یہ ایک اعتقادی ضرورت بھی تھی۔انسان کو ہمیشہ ایک اعتقاد کی ضرورت رہی ہے، خواہ اس کا معیار کچھ بھی ہو۔اس سے قبل مارکسزم نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا خواب دکھایا تھا۔بے شک مارکس نے سماج کی ساخت اور تاریخ کے عمل کے بارے میں فکر کی ایسی راہ دکھائی جس نے انسانیت کو شدید طور پر متاثر کیا، لیکن بہ طور ایک 'عقیدے' کے

* ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور، ۱۹۹۳ء

مارکسزم کی معذوریاں ڈھکی چھپی نہیں۔مارکسزم اور ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے۔بہ طور طریقہ کار ساختیات کی فکری نہج ایسی ہے کہ ایک نظام کے تحت لا کر تمام سائنسوں میں ربط باہمی پیدا کیا جائے۔ساختیات نے پچھلی تین دہائیوں میں مختلف علوم انسانیہ کو متاثر کیا ہے۔اس میں شک نہیں کہ مارکسیت اور ساختیات میں کچھ اقدار مشترک بھی ہیں۔بالخصوص علمیات (Epistemology) کے معاملے میں موضوع انسانی اور اس کے تصوراتی نظام اور معروضی حقائق کے رشتے کے بارے میں سوچنے کا عمل، لیکن دونوں کا طریقہ کار اور توقعات الگ الگ ہیں۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (Alienation) اور یاسیت (Despair) کے خلاف ہیں۔مارکسیت اور ساختیات کے مقامات اور اختلافات کی بحث آگے آئے گی۔لیکن سر دست اتنا جاننا ضروری ہے کہ دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ دنیا حقیقی ہے، اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشارِ ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔دونوں دنیا اور انسان کو بطور کل دیکھتے ہیں۔

ذہن انسانی کی فکری کاوشوں میں ایک بنیادی ربط پیدا کرنا انیسویں صدی کے اواخر سے فلسفے کا شدید مسئلہ رہا ہے۔نفسیات میں گیسٹالٹ نفسیات نے انسانی ذہنی عمل میں اجزا کے مقابلے میں کل کی اولیت اور بنیادی حیثیت پر زور دے کر سوچنے کے عمل کی ایک نئی راہ کھول دی۔مظہریت کی رو سے ہوسرل نے زور دیا کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے یعنی ہر چیز جیسی دکھائی دیتی ہے ویسی نہیں ہے، چنانچہ تصورات بھی وہ نہیں جو بالعموم معلوم ہوتے ہیں۔نظریہ اضافیت (Theory of relativity) اور کوانٹم تھیوری (Quantum theory) کی دریافتوں نے یہ ثابت کر دیا کہ حقیقت اتنی بصارت پر نہیں جتنی ادراک یا بصیرت پر مبنی ہے۔خوارج کوانٹم وحدتیں ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے بلکہ دیکھنے کے عمل میں وجود میں آ جاتے ہیں۔ساختیات یہی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے، یعنی زبان Nomenclature نہیں ہے جو لفظ = شے کے مبینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی، ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ساختیات کا سب سے

زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تب ہی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ، ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا عمل ذہن انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائین ہر چند کہ انسانی علم کے امکانات کے بارے میں زیادہ پُر امید نہیں تھا، اس کے فلسفے سے بھی خارجی دنیا کے تئیں ساختیاتی (Structuralist) نہیں تو ساختی (Structural) رویہ ضرور اخذ کیا جا سکتا ہے۔ ساختیات بہ ہر حال اپنے وسیع معنی میں دنیا اور اشیا کو الگ الگ نہیں، بلکہ ان کے رشتوں کے نظام کی رو سے سمجھنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائن کا اصرار ہے کہ ''دنیا اشیا سے نہیں حقائق'' کی مجموعیت سے عبارت ہے اور 'حقائق' 'صورت حال' ہیں:

2.03 In a state of affairs objects fit one another like the links of a chian.

2..31 In a state of affairs objects stand in a determinate relationship to one another.

2.032 The determinate way in which obiects are connected in a state of affair is structure of the state of affairs.

2.033 Form is the possibility of structure.

2.034 The structure of fact consists of the structures of states of affairs.

2.-4 The totality of existing states of affairs is the world.

(Tractatus Logico-Philosophicus, London, 1953)

ہر صورت حال اپنے اظہار کے لیے 'کلمہ' کی محتاج ہے اور کلمے کا مطالعہ، زبان کے اندر دوسرے کلموں سے اس کی مطابقتیں اور رشتے اور ان رشتوں کے کلی نظام کا تصور جدید لسانیات کا مرکزی تصور ہے، جس کی بنا پر نوام چومسکی یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص وضع سے منظّم کرنے اور ان کو بروئے کار لانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی 'آفاقی گرامر' میں شریک ہے، جس کی رو سے اس کے لیے اپنی

زبان کو خلق کرنا، ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ سوسیئر نے زبان کے بارے میں اپنے کلیدی خیالات پیش کرتے ہوئے یا زبان کی کلی ساخت کے تصور کو نظریہ بند کرتے ہوئے گیسٹالٹ نفسیات اور فلسفیانہ فضا اور فکرِ انسانی کی پیش رفت سے کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کیا ہوگا۔ آگے چل کر لیوی اسٹراس نے جو سوسیئر سے شدید طور پر متاثر تھا، بشریات کے بارے میں کہا 'کسی متھ کے اصل اجزائے ترکیبی اس کے الگ الگ رشتے نہیں بلکہ ان رشتوں کے مجموعے ہیں اور یہ رشتے بہ طور مجموعہ ہی کارگر ہوتے ہیں اور معنی پیدا کرتے ہیں' لیوی اسٹراس بشریات کو 'رشتوں کے عمومی نظریے' کا نام دیتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی ذہنی عمل، اصلاً آفاقی قوانین کے تابع ہے جو انسانی علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کی میزان سے مناسبت رکھتا ہے۔

ادبی تنقید میں روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین نے ان آفاقی اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی جو زبان کے ادبی استعمال کو فکشن کی صرف و نحو سے لے کر شاعری کے زمروں تک ہر شے کو متعین کرتے ہیں۔ ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہ ہر حال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیبات ذہنی طور پر سوئس ماہر لسانیات سوسیئر، روس نژاز درومن جیکب سن، اور روسی ماہر صوتیات این۔ ایس۔ تروبت زکائی، نیز فرانسیسی ماہر بشریات لیوی اسٹراس سے حاصل کیں۔ ۱۹۳۳ء میں (جب روسی ہیئت پسندی کی تحریک تقریباً ختم ہو چکی تھی) تروبت زکائی پراگ میں اپنے ضابطۂ علم یعنی صوتیات کے فکری کارنامے کے بارے میں یہ سطور لکھ رہا تھا:

> ''صوتیات کے جدید علم کی خصوصیات خاصہ اس کا آفاقیت کے نقطۂ نظر سے منظّم ہونا اور اس کا ساختیاتی ہونا ہے۔ جس عہد میں ہم رہ رہے ہیں اس کا تمام سائنسی علوم سے یہ تقاضا ہے کہ فلسفے کی اصطلاح میں ذرّیت کو ساختیت اور انفرادیت کو آفاقیت کے تصور سے بدل دیا جائے۔ یہ رجحان کیمیا، حیوانیات، نفسیات، معاشیات وغیرہ ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید صوتیات اس معاملے میں تنہا نہیں ہے، یعنی ہماری کاوشیں وسیع تر سائنسی تحریک کا حصہ ہیں''۔

(بحوالہ شولزص ۳۔۷)

تروبت زکائی نے جس تحریک کا ذکر کیا ہے آگے چل کر اس نے بہ طور ذہن انسانی کی ایک عمومی تحریک کے ادب اور ادبی فکر کو شدید طور پر متاثر کیا۔انسان کی تاریخ شاہد ہے کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ذہنی تحریک رونما ہوئی اور اس نے رفتہ رفتہ ثقافت انسانی کے تمام شعبوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ساختیات نے ادب کے نظام کا ایسا ماڈل وضع کرنے کا خواب دیکھا جو ادبی متن کے مطالعے کے لیے جامع شعریات کا کام دے سکے۔زبان کے مطالعے سے اوپر اٹھ کر یہ ادب کے مطالعے کے ان اصولوں کی دریافت اور ان کے تعین کی سعی تھی جو صرف انفرادی متون میں بلکہ ادبی متون کے باہمی رشتوں میں بھی کارفرما ہوں۔

ساختیات بہ طور اصطلاح

ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب میں کسی نہ کسی طور پر ساخت (Structure) کا احساس رہا ہے۔فن پارے کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ساخت کا تصور مختلف زمانوں میں مختلف رہا ہے۔ژاں پیاژے (Jean Piaget) کا کہنا ہے کہ 'ریاضی' منطق، طبیعیات، حیاتیات اور سماجی علوم میں ساخت (Structure) کا تصور ایک مدت سے رائج رہا ہے۔چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ ان علوم میں ماہر بشریات لیوی اسٹراس سے بہت پہلے ساخت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔بہ ہر حال اگر ایسا ہے تو پھر فرانسیسی ساختیات نے یک لخت سب کی توجہ کو کیوں اپنی طرف منعطف کر لیا، اس میں کچھ ایسی فکری مرکزیت تو ہوگی کہ چھٹی دہائی کے بعد یہ فلسفہ سب کی نگاہوں کا مرکز بن گیا اور ساختیات کے نام سے فکر و دانش کی ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔

لیوی اسٹراس نے سب سے پہلے ۱۹۴۵ء میں اپنے ایک مضمون میں جو رسالہ WORD میں شائع ہوا، توجہ دلائی کہ ساختیاتی لسانیات کے ماہرین، صوتیاتی انقلاب، کی نوید دے چکے ہیں، اس کے طریقے کار اور تصورات سے بشریات میں بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جا سکتی ہے۔بعد میں اپنی شہرۂ آفاق کتاب: Anthropololohie Structurale (Paris, 1958) میں لیوی اسٹراس نے نہایت بصیرت افروز اور فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔لیوی اسٹراس کے اس بنیاد گزار نہ کام کے بعد گویا جستجو اور غور و فکر کی ایک نئی راہ کھل گئی۔جیسے جیسے وقت گزرتا گیا فکرِ انسانی کے لیے اس ماڈل کی اہمیت واضح ہونے لگی۔

ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیقت کا اصول ہے، یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور و ادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے، ہم اشیا کی حقیقت کی انگیز کس طرح کرتے ہیں، یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے۔ساختیات میں ساخت کا تصور، جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، سوسیئر سے ماخوذ ہے جہاں زبان کی ساخت سے مراد زبان کے مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کا وہ نظام ہے جس کی بنا پر زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ویسے سوسیئر کے یہاں لسانیات ایک وسیع تر علم نشانیات (Semiology) کا حصہ ہے۔سوسیئر کہتا ہے کہ کائنات میں معنی خیزی ممکن ہے نشانات کے نظام (Sing-system) کی وجہ سے، جس میں ہر شے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔یہ رشتے دو طرفہ نوعیت کے ہیں یعنی ارتباط کے بھی حامل ہیں اور تضاد پر بھی مبنی ہیں۔رشتوں کے اس نظام کے تفاعل سے معنی قائم ہوتے ہیں اور اشیا کی پہچان ممکن ہو پاتی ہے۔نشانات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ثقافت کے ہر ہر مظہر کی تہہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے ہی، پرانے قصے کہانیاں، متھ، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورونوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، ادب آداب، طور طریقے، تیج تہوار، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسوں زمرے ہیں، ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (Structure) کہلاتا ہے۔(واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور، نئی تنقید کے Sturcture اور Texture کے تصور سے بالکل ہٹ کر ہے۔نیز اس سے مراد ہیئت یا ڈھانچہ بھی ہرگز نہیں۔

غرض ثقافت یا زبان یا ادب کے کسی مظہر یا زمرے کی ساخت سے مراد اس مظہر یا زمرے کے عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعے معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیت خاصہ یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خود نظمی اور خود ارتباطی کا عمل جاری رہتا ہے اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو پھر پالیتی ہے اور ہر لحظہ مکمل اور کارگر رہتی ہے۔ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چونکہ لحظہ لحظہ مکمل

اور کار گر ہے، اس لیے خود مختار بھی ہے۔

ساخت کا تصور چونکہ تجریدی تصور ہے، اس کی وضاحت آسان نہیں۔ تاہم اس کے بنیادی نکتے کو ایک چھوٹی سی مثال کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اگرچہ اس تصور کو غیر معمولی طور پر سہل کرنا ہوگا، لیکن تفہیم کے لیے اس کے سوا چارہ بھی نہیں۔ یہ مثال سگنل یا ٹریفک بتی کی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں: سبز سرخ اور زرد۔ سبز سے ہم 'جائیے' سرخ سے 'رکیے' اور زرد سے سبز کے بعد 'رکنے کے لیے تیار' اور سرخ کے بعد 'جانے کے لیے تیار' مراد لیتے ہیں۔ یہ ان رنگوں کا عام مفہوم نہیں ہے۔ مختلف ثقافتوں میں مختلف رنگوں کے مختلف معنی ہیں۔ سبز سے بالعموم زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے اور سرخ سے مسرت، بہجت، شادمانی وغیرہ۔ لیکن ٹریفک بتی میں ان رنگوں سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ ان معنی سے بالکل ہٹ کر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو سرخ رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'رکیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جائیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جائیے' سے، یا زرد کا 'محتاط رہیے' سے نہیں ہے۔ گویا سرخ یا سبز یا زرد رنگ فی نفسہٖ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ یہ معنی دراصل اس رشتے سے پیدا ہوئے ہیں جو یہ رنگ ٹریفک بتی میں آپس میں رکھتے ہیں اور یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی۔ یعنی سبز، سرخ، زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے تو ہیں ہی، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے تضاد میں بھی ہیں۔ لہٰذا سبز سے مراد جائیے، اس لیے ممکن ہے کہ سرخ یا زرد نہیں اور زرد سے مراد محتاط، اسی لیے ممکن ہے کہ زرد، سبز یا سرخ نہیں۔ ٹریفک بتی کے ان تینوں رنگوں میں آپس میں جو رشتہ ہے اور اس رشتے کے نظم کی جو تجریدی فارم ہے، رشتوں کا یہ نظم یا ان کی تجریدی فارم ساخت (Structure) ہے۔ پس ثابت ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں، ورنہ کوئی رنگ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا۔

دوسرے لفظوں میں نظام میں کوئی بھی نشان، آزادانہ معنی نہیں رکھتا، بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو اس معنیاتی نظام (سرخ=رکیے/ سبز=جائیے/ زرد=محتاط) کے اندر اس کو حاصل ہے، لہٰذا 'نشان' اور 'معنی' کا رشتہ من مانا یا خود ساختہ (Arbitrary) ہے کیونکہ نشان 'سرخ' اور اس معنی 'رکیے' میں کوئی فطری رشتہ نہیں، خواہ یہ رشتہ کتنا ہی فطری کیوں نہ معلوم ہو۔ یہی معاملہ زبان کے جامع لسانی نظام اور اس کے اندر لفظوں کے عمل کا ہے۔ زبان دنیا کے نظامِ نشانات میں سے محض

ایک نظام ہے (اکثر مفکرین کا کہنا ہے کہ زبان بنیادی نظامِ نشانات ہے)۔ پس واضح ہوا کہ ساختیات اور سیمیالوجی کی نظریاتی بنیاد ایک ہی ہے۔ یعنی نشان فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

لسانیاتی فکر سے رشتہ

جدید لسانیات اور نئے علوم کی پیش رفت کی روشنی میں ساختیات کے اس دعوے پر غور کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ حقیقت جس کا ہمیں علم ہے اور جس کو ہم دنیا کہتے ہیں، ایسی آزادانہ اشیا کا مجموعہ نہیں جن کی جانکاری اور درجہ بندی قطعی اصولوں کی مدد سے کی جا سکے۔ گویا دنیا میں اشیا کے نام یعنی لفظ جن کی مدد سے ہم اشیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں، فی نفسہٖ کوئی قطعی (Absolute) حیثیت نہیں رکھتے۔ اشیا کا وجود صرف اس قدر ہے جس قدر ہم ان کا الگ سے تصور کر سکیں یا ان کو الگ سے پہچان سکیں اور اپہچان کا انحصار چند در چند عوامل پر ہے، جن کی وجہ سے حقیقت کی کلی معروضیت ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم حقیقت کا ادراک صرف اس قدر کر پاتے ہیں جس قدر ہم حقیقت کی پہچان کو زبان کے ذریعے خلق کر سکتے ہیں۔ نتیجتاً حقیقت کا ہمارا ادراک دراصل اس رشتے سے عبارت ہے جو جاننے والے کے ذہن اور حقیقت کے درمیان ہے۔ ساختیات کی رو سے حقیقت کے ادراک کا اصل الاصول یہی رشتہ ہے۔ مزید برآں کوئی بھی شے یا تجربہ فی نفسہٖ اپنی پہچان نہیں رکھتا، بلکہ کسی بھی شے یا تجربے کا ادراک رشتوں کے اس مجموعے (Set of Relations) یعنی اس ساخت (Structure) کے ذریعے ہوتا ہے جس کا وہ خود ایک حصہ ہے۔

اس نظریے کی رو سے پہچان کا عمل، یعنی نشانات کا تفاعل جن کے ذریعے معنی پیدا ہوتے ہیں دراصل اس سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہے جتنا عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام سماجی سرگرمی اور انسانی کارکردگی دراصل حقیقت کے ادراک کے بارے میں رشتوں کی نشان سازی (Sign-Making) کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ نشان (Sign) سے مراد صرف لفظ نہیں بلکہ کوئی بھی چیز یا مظہر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو، مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہہ، یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی، اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔ مثال کے طور پر وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے اور بغیر دیکھے مرجھا جاتا ہے، نشان

نہیں ہے، لیکن یہی پھول جب گل دستے، گجرے یا ہار کا حصہ بنتا ہے تو ثقافتی اعتبار سے بامعنی ہوجاتا ہے، اور بہ طور نشان استعمال ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فی نفسہٖ پھول کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، پھول کو اس کے معنی ثقافت کی رو سے حاصل ہوتے ہیں۔ ماہر بشریات لیوی اسٹراس کا زیادہ تر کام ان اصول وضوابط کی تحقیق پر مشتمل ہے جن کی بدولت انسانی سماج میں نشان سازی کا عمل جاری وساری ہے۔ زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے، نشان سازی کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے اور ادب اس مظہر کا مظہر ہے۔ یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا مظہر در مظہر ہے۔ غرض حقیقت کے فہم وادراک میں ذہن انسانی کے عمل نشان سازی کی وسعت اور کارکردگی کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ ادب اس کے مظاہر کی صرف ایک جہت کا مظہر ہے۔

سوسیئر نے ایک انقلاب آفریں بات یہ ثابت کی کہ زبان کے نظام (System) کو عام بولی جانے والی زبان (Utterances) سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں، ان دونوں میں فرق ہے۔ بعد میں جدید لسانیات کی ساری ترقی اس بنیادی فرق پر قائم ہے اور ساختیات کا سفر بھی اسی سمت میں ہے۔ سوسیئر اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ ایک کو Langue کہتا ہے اور دوسری کو Parole۔ لانگ سے اس کی مراد کسی زبان کا تجریدی نظام (Abstract System) ہے جس کی رو سے وہ زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ اور پارول سے مراد بولی جانے والی زبان یا زبان کا فی الواقعہ استعمال، یا تکلم ہے جو کسی بولنے والے شخص کی دسترس میں ہے۔ Langue زبان کا نظام محض ہے۔ اصول وضوابط کا ذہنی تصور جو غیر شخصی ہے اور جو زبان کے ہر ہر استعمال کا سرچشمہ ہے۔ جبکہ Parole اسی کا وہ فی الواقعہ استعمال ہے جو روزمرہ تکلم میں رونما ہوتا ہے اور اصلاً زبان کے کلی تجریدی نظام سے ماخوذ ہے۔ زبان کے نظام اور اس کے فی الواقعہ استعمال میں خلط ملط کرنا نہایت آسان ہے۔ مثلاً جب ہم بات چیت کررہے ہوں تو بالعموم یہی سمجھتے ہیں کہ ہم اُردو بول رہے ہیں۔ بے شک ہم اُردو بول رہے ہیں، لیکن جو کچھ ہم بول رہے ہیں وہ اُردو کے چند جملے ہیں، اُردو زبان کا کلی نظام نہیں ہے۔ زبان کا کلی نظام نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے، اور زبان کا کوئی بھی فی الواقعہ استعمال یا جملے (خواہ وہ تکلم ہو یا تحریر) اس 'نظام' کی رو سے خلق ہوتے ہیں۔ خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساختیاتی فکر وجستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تجریدی نظام (Abstract System)

ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ (Event) یا فن پارہ وضع ہوتا ہے اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے۔ گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر وجستجو کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل معلوم ہوسکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے فنی اور ثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے کہ ادب کی 'گرامر' کی جستجو کی جائے تاکہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جاسکے جس کی بدولت ذہنِ انسانی ادب کو بہ طور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اس خیال کو ہمیشہ کے لیے رد کردیا کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد اشیا کو نام دینا ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ لفظ ایسے مظہر ہیں جو اشیا سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ لفظ محض نشان (Sign) ہے خواہ یہ بولا جائے یا لکھا جائے جو دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کی دو طرفوں کی طرح) نشان کی ایک طرف کو وہ Signifire 'معنی نما' کہتا ہے، دوسری طرف کو Signified 'تصور معنی' کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصور کو سوسیئر نے رد کردیا، اس کو یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے:

Word = Thing

لفظ   شے

اس کے بجائے سوسیئر زبان کے جس ماڈل کو پیش کرتا ہے، وہ یوں ہے:

Sign = Signifier

Signified

نشان = معنی نما

تصور معنی

ظاہر ہے سوسیئر کے اس ماڈل میں 'شے' کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ یعنی زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں، اس لیے نہیں کہ لفظ کا شے سے ایک اور ایک رشتہ ہے بلکہ اس لیے کہ لفظ رشتوں کے

جامع نظام کا حصہ ہیں:

"Part of a System of Relations'

اور زبان میں معنی رشتوں کے اس جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔

سوسیئر نے زبان کے بارے میں جس بصیرت سے فلسفے کو مالا مال کر دیا اسے اس کے ایک قول سے یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔

"Language is a form, not a substance"

یہ وہ بنیاد ہے جس کے بغیر نہ لیوی اسٹراس کا کام ممکن تھا، نہ لاکاں، بارتھ اور فوکو کا اور نہ آلتھیوسے کا۔ ساختیات اس موضوع اصلی (Premise) پر قائم ہے کہ کوئی بھی ثقافتی یا ادبی نظام کسی خودکفیل جوہر (Essence) پر مبنی نہیں، بلکہ یہ تفریقی رشتوں کی رو سے کارگر ہوتا ہے جو باہم دگر مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ساختیات میں پورے نظام کا تصور ایک درجہ وار سلسلے (Hierarchy) کے طور پر کیا جاتا ہے، جس میں ہر درجے یا سطح پر انہی اصولوں کی عمل آوری سے زیریں سطح کے عناصر اپنے ربط و امتیاز سے سلسلہ ذیلی رشتوں اور معنی کے روابط کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ کلی نظام رشتوں اور تہ دار ساختوں کے زیریں نظام (Infra structure) کے سوسیئر کے Langue کے تصور یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام کے تصور سے مشابہ ہے۔ کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی رو سے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی مخصوص ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر (ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ (Implicit) ہے وہ ظاہر (Explicit) ہو جائے۔

☆☆☆

ڈاکٹر وزیر آغا

رولاں بارت کا فکری نظام*

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے ایک سوال نامہ ارسال کیا، جس میں فرانس کے مشہور ساختیاتی نقاد رولاں بارت کی متعدد فکری جہات میں سے اکریوین (Ecrivain) اور اکریونت (Ecrivant) کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواباً میں نے انھیں جو تحریر بھیجی اس کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

''رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طبقہ ان لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض ''ذریعہ'' سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادبی تخلیق کی حیثیت اس چھاگلی کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔ جب چھاگلی منزل پر پہنچ جاتی ہے تو اس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کو رولاں بارت نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو ''ذریعہ'' قرار نہیں دیتے بلکہ اسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو رولاں بارت نے اکریوین کہا ہے۔ وہ انھیں ''مصنف'' کہہ کر بھی پکارتا ہے جب کہ اکریونت کو محض ''محرر'' کا نام دیتا ہے۔ محرر ادیب زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential aspect) سے منسلک ہوتے ہیں۔ جبکہ مصنفین زبان کے جمالیاتی پہلو سے! ہمارے یہاں ادب کی ''ادب برائے ادب'' اور ''ادب برائے زندگی'' میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت کی تقسیم ہی سے مشابہ ہے۔ ''ادب برائے زندگی'' کے علم بردار اکثر و بیشتر ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں، مثلاً کسی معاشی، مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی

* معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے جبکہ ''ادب برائے ادب'' والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ ہیئت اور مواد کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکریونت (محرر) ہیئت اور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک دونوں میں وہی رشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اور اس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے۔ جبکہ اکریوین کا یہ موقف ہے کہ ''لفافہ'' اور ''چیز'' دو مختلف اشیا نہیں ہیں بلکہ ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔ اگر چھاگلی اور پانی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکریونت کے نزدیک فارم (چھاگلی) اور مواد (پانی) کا رشتہ Container اور Contained کا ہے، جبکہ اکریوین کے مطابق ہیئت اور مواد کا رشتہ وہ ہے جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔ پانی برف کی سل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رقعہ بند ہوتا ہے) بلکہ برف کی سل بجائے خود پانی ہے۔ لہٰذا اکریوین کے مطابق تخلیق کی ایک اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے، جو جمالیاتی حظ حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔ رولاں بارت نے اسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے اور اس سے حاصل ہونے والی لذت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے''۔

واضح رہے کہ رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے اس فرق کو اپنے مضمون ecrivains rt ecrivants میں پیش کیا تھا۔ بعد ازاں یہ مضمون اس کی تصنیف Critical Essays میں شامل کر لیا گیا۔ رولاں بارت کی بعد کی تحریروں میں بظاہر الفاظ کا یہ جوڑا غائب ہو گیا، مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے فکری نظام میں یہ شکلیں بدل بدل کر بار بار ابھرتا رہا۔ دراصل رولاں بارت ایک نہایت خلاق شخصیت تھا۔ وہ جب کسی مسئلے پر اپنا نقطۂ نظر پیش کر دیتا جس کے لیے وہ نئی اصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لیے جوتھن کلر نے اپنی کتاب بعنوان Barthes میں لکھا ہے:

"Barthes is a semial thinker but he tries to uproot his seedlings as they sprout. When his projects flouuish, they do so without him or despite him'. (p 12)

اس اقتباس سے شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارت گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا، گاہے دوسرے نظریے کو حرز جان بنا لیتا تھا۔ مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دکھائی دینے والے اضطرای رویے کے عقب میں رولاں بارت ایک منضبط اور مربوط سوچ کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ ایک ایسی سوچ جو بتدریج پھول کی طرح کھلتی چلی گئی ہے۔

اس سلسلے میں بات ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتی ہے، جب رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس نے بات لکھاری کے حوالے سے کی تھی اور دو قسم کے لکھاریوں کو نشان زد کیا تھا۔ یہ رولاں بارت کا ابتدائی زمانہ تھا، جب وہ ابھی مصنف (Author) کے وجود کا قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے جب اس نے S/Z لکھی تو مصنف کے بارے میں اس کے تصورات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت سے رولاں بارت شروع ہی سے متاثر تھا اور Existence precedes Essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جو ہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں ہے۔ رولاں بارت ابتداً سارتر سے بھی زیادہ اصلیت (Essentialism) کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے وہ ابھی لکھاری کے وجود کا بہر حال قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے رولاں بارت مصنف کی کارکردگی بلکہ اس کے وجود تک سے منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے ہی اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا:

''اب ہمیں اس بات کا علم ہے کہ لکھت کسی واحد الہیاتی معنی (Author God کا پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ وہ ایک ایسی تہ در تہ Space ہے جس میں بہت سی تحریریں ایک دوسری سے ٹکراتی اور باہم آمیز ہوتی ہے''۔

جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ اب مصنفین کے بجائے لکھتوں کے مطالعے کی سفارش کر رہا تھا۔ اس موقف پر کچھ اثرات ''نئی تنقید'' کے بھی نظر آتے ہیں، جس نے ''تصنیف بغیر مصنف'' کا نعرہ لگایا تھا، مگر زیادہ اثرات ساختیات کے ہیں جس نے ''مرکز گریز'' ساخت کا تصور پیش کیا

تھا۔ ساختیات کا یہ تصور نطشے اور ہائیڈ گر کے حوالے سے ساخت کے قدیم ''مرکز آشنا'' نظریے کی نفی سے تو عبارت تھا ہی (اور اس کا ذکر بہت چکا ہے) مگر میری رائے میں اس پر کوانٹم طبیعیات کا وہ نظریہ بھی اثر انداز ہوا تھا، جو ساخت کو ''رشتوں کا جال'' (Web of relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اس ضمن میں ''خدا کی موت'' کا اعلان کر دیا تھا، جو اصلاً جوہر یا واحد معنی کو مسترد کرنے کی ایک کاوش تھی۔ اس سلسلے میں جب رولاں بارت نے مصنف کو Author-God کا لقب کر کے اس کی موت کا باضابطہ اعلان کیا تو اس نے نطشے کے قول ہی کو دہرایا۔ بہ ہر حال رولاں بارت نے اب لکھاری کے حوالے سے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو Readerly (Lisible) اور Writerly (Scriptible) میں تقسیم کر کے پیش کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں وہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی، اب لکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

رولاں بارت نے لکھت کی دو اقسام کو اپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے۔ ان میں سے ایک کو اس نے Readerly اور دوسری کو Writerly کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر وہ تحریر ہے جسے قاری از اول تا آخر ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔ اس پیاسے شخص کی طرح جو مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی جانے کا مظاہر کرتا ہے۔ ایسی تحریر قاری کو صارف یعنی Consumer میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس موخر الذکر تحریر قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے۔ وہ مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی نہیں جاتا بلکہ مزے مزے سے رک رک کر اسے چکھتا، سر کتا، اس کی خوشبو، ذائقے، اس کی ٹھنڈک یا گرمی، اس کے رنگ اور روپ سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ وہ گویا مشروب کو ایک ''چیزے دیگر'' میں بدل دیتا ہے۔ تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے قاری (کنزیومر) اسے از سر نو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے یہ حیثیت پروڈیوسر ابھر آتا ہے۔ Readerly تحریر وہ ہے جو ایک خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری بھی ایک سحر زدہ انسان کی طرح اس کے پلو سے بندھا چلا جاتا ہے مگر Writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گمان ہوتا ہے۔ بقول سٹورک Readerly تحریر میں قاری کا سفر افقی (Horizontal) ہوتا ہے جبکہ Writerly تحریر میں عمودی یعنی Vertical نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ جب ۱۹۶۰ء میں رولاں بارت نے لکھاری کو حوالہ بنایا تھا تو دو طرح

کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا۔ ایک اکریونت جو کم درجے کا لکھاری تھا، دوسرا اکریوین جو اعلیٰ درجے کا لیکھک تھا۔ مگر اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں جب وہ لکھاری کے وجود کو مسترد کر چکا تھا تو اس نے لکھت کی بھی دو اقسام کی نشان دہی کی۔ ایک عام سی تحریر یعنی Readerly دوسری خاص تحریر یعنی Writerly۔ غور کیجئے کہ بات وہی تھی جو اس نے ۱۹۶۰ء میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی، مگر جسے وہ ۱۹۷۰ء میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ کیا Readerly اور Writerly کا فرق اصلاً ان کے عقب میں موجود Ecrivant لکھاری اور Ecrivain لکھاری کا فرق نہیں ہے تو رواں بارت کے پاس کا کوئی جواب نہیں تھا بجز اس کے کہ وہ کہتا کہ اس کے سامنے اب لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے۔ اگر اس سے کچھ پوچھنا ہے تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے۔

تحریر کے ان دو نمونوں میں سے Writerly تحریر کو رولاں بارت نے Text کا نام دیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر Text کا امتیازی وصف نہ تو اس کا معنی ہے اور نہ اس کے مصنف کا منفرد طرز احساس (جیسا کہ رولاں بارت کہتا ہے کہ Text ایک ایسی ساخت یا سٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آ رہے ہوتے ہیں، مگر تغیرات ان Codes یا Conventions کے تابع ہوتے ہیں جس سے سٹرکچر عبارت ہے۔ بارت نے اس سلسلے میں Codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا اعادہ غیر ضروری ہے، فقط اس قدر کہنے پر اکتفا کروں گا کہ بارت نے Text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے اس کی تخلیق سے مصنف کی کارکردگی کو منہا کر دیا ہے۔ اس کے بجائے اس نے لکھت کو تمام تر اہمیت دیتے ہوئے ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' کا اعلان کیا ہے۔ گویا یہ کہا ہے کہ لکھت کی ایک اپنی بوطیقا ایک اپنا سسٹم یا نظام ہے جس میں مصنف کوئی حصہ نہیں لیتا۔ یوں لگتا ہے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہ راست سوسیور کے اس نظریے سے ماخوذ ہے جو پیرول (گفتار) کی ساری بوقلمونی اور تغیر کے عقب یا بطن میں زبان (Langue) کے نظام کی نشان دہی کرتا ہے۔ رولاں بارت نے بھی لکھت کے پس پشت Codes کا ذکر کیا ہے یعنی ایک ایسی تہ در تہ Space کا ذکر جو Codes سے عبارت ہوتی ہے۔ یہ تہ در تہ Space اصلاً ایک ساخت یعنی Structure سے یقیناً عبارت ہے جو دوائی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر ایک ایسی ساخت ہے جو پیاز سے مشابہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اندر کوئی

پیغام یا معنی ملفوف نہیں ہے۔اس نے اسے ایک ایسا لفافہ Envelope بھی قرار دیا ہے، جس کے اندر خط موجود نہیں ہے۔اسی حوالے سے اس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذکر کیا ہے جو بقول اس کے تمام تر اہمیت لفافے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لفافے میں بند کسی چیز کو۔

میں Text کی بحث کو طول دینا نہیں چاہتا۔ فقط اس نکتے کو ابھارنے کا متمنی ہوں کہ بارت نے جہاں لکھاریوں کو Ecrivain اور Ecrivant میں تقسیم کیا ہے وہاں Text کی بھی دو اقسام کا ذکر کیا ہے یعنی Writerly اور Readerly کا۔ ان میں سے Ecrivan اور writerly کو ایک خانے میں اور Ecrivan اور Readerly کو دوسرے خانے میں رکھنا چاہیے کیونکہ لکھاری کے حوالے سے جو اوصاف Ecrivain کے ہیں وہی لکھت کے حوالے سے Writerly کے ہیں (دونوں کو بارت نے افضل اور معتبر جانا ہے) اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل موقف تبدیل نہیں ہوا۔ فقط اس کا Stress تبدیل ہوا ہے۔ کیوں تبدیل ہوا ہے؟ یعنی لکھاری کو اس نے کیوں مسترد کیا ہے تو اس بات کی وضاحت میں اوپر کر چکا ہوں۔

اب آیئے قاری کی طرف! جس طرح رولاں بارت نے لکھاری اور لکھت کو دو دو میں تقسیم کیا ہے اسی طرح قاری کو بھی دو میں بانٹ دیا ہے (دیکھئے کہ بارت جوڑے بنانے کا کس قدر شائق ہے!) اس سلسلے میں ایک تو اس نے قاری کو نشان زد کیا ہے، جو Text سے عام سی لذت کشید کرتا ہے (اس کے لیے اس نے لفظ Jouissance برتا ہے)۔

دراصل رولاں بارت نے لکھت کو جسم متصور کر کے اس سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں سمیٹ لیا تھا۔ بارت کے مطابق قاری کی حیثیت اس Lover کی سی تھی جو محبوبہ (تحریر) کے جسمانی حسن کا والہ وشیدا ہوتا ہے اور محبوبہ کی ہر ادا، اس کی گفتگو کی چاشی، اس کے رنگ وروپ کی چاندنی، اس کی خوشبو، لباس، بدن کا گداز، اس کے عمل کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لذت کوش قاری (Pleasurs-seeker) اور آنند کوش قاری (Ecstacy-seeker) کے مابہ الامتیاز کو بھی آئنہ کر دیا ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

"On the one hand, I need a general pleasure and on the other hand, I need a particular pleasure, a simple part of the pleasure as a whole, whenever I need to distinguish

euhoria fulfillment comfort from shock disrupion, even loss which are proper to ecstacy."

به ظاہر رولاں بارت نے سارا زور عمومی لذت کے حصول پر دیا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن مقصود بالذات ہے اور کسی نظریے، آدرش یا معنی کا حامل ہونے کے باعث دلکش نہیں، اسی طرح تحریر بھی اپنا مادی وجود رکھتی ہے اور اپنے مادی اوصاف کی بنا پر ہی قابل توجہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح محبوبہ کا پورا وجود اس کے بدن سے مس ہونے والی اشیا، مثلاً رومال یا انگوٹھی یا لباس نیز محبوب کے جسم کے بعض حصے مثلاً آنکھیں اور عارض اور بال وغیرہ لذت بہم پہنچاتے ہیں، اسی طرح تحریر بھی اپنی خوبصورت لفظی تراکیب، اپنی شبیہوں، استعاروں، تضمین، تصرف اور محاورہ وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشی ہے اس سلسلے میں بارت نے چار مراحل یعنی Paranoid Hysteric, Fetishist اور Obsessional کا ذکر کیا ہے۔ ان کے متوازی تحریر سے لطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے۔ مگر رولاں بارت کہتا ہے کہ تحریر سے لطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عمومی وظیفہ ہے جبکہ بعض اوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری عمومی لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملتوی کر دیتا ہے۔ کہہ لیجئے کہ خود تحریر جب Writerly نوع کی ہو تو قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصول کو ملتوی کرتے ہوئے جابجا Gaps چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے، جو ایک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں۔ ان Gaps اور درزوں کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذت ملتی ہے وہ عام قسم کی لذت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن اس غایت انبساط (Ecstacy) کو پیدا نہیں کر سکتا جو لباس کے چاک میں سے لو دیتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو قسم کر دیا ہے۔ یعنی وہ قاری جو عمومی لذت کشید کرتا ہے اور وہ قاری جو غایت انبساط حاصل کرتا ہے۔

آیئے اب اس بحث پر ایک عمومی نظر ڈالیں۔ آپ محسوس کریں گے کہ رولاں بارت کا فکری نظام ایک تثلیث پر استوار ہے۔ یہ تثلیث ...... ''لکھاری، لکھت اور قاری'' سے مرتب ہوئی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے Ecrivant اور Ecrivain کی نشان دہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدم الذکر کم تر اور موخر الذکر برتر ہے۔ اس کے بعد اس نے لکھت کا

ذکر کرتے ہوئے اسے Readerly اور Writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے
کہ مقدم الذکر عام مگر موخرالذکر خاص ہے۔ آخر میں اس نے قرات پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے
قاری کو لذت کوش اور آنندکوش میں تقسیم کر دیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ ہر چند تحریر سے لذت کوشی کا
عمل ہی صحیح عمل ہے نہ کہ تحریر کو کسی معنی کی ترسیل کا ذریعہ بنانے کا عمل تاہم قرات کے دوران میں
آننداور غایت انبساط کے جو لمحات آتے ہیں وہی قرات کا ثمر شیریں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارت کا
نظام فکر جن دو خانوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے وہ یہ ہے:

Plaisir- Readerly- Ecivant (1)

Jouissance- Writerly- Ecrivain (2)

حقیقت یہ ہے کہ ابتدا ہی سے رولاں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اور زرخیز خیال
موجود تھا جو آخر تک اس کا ہم سفر رہا۔ اپنے سفر کے دوران میں بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لیے
رکا اور منزل کو اپنے ''خیال'' کے آئینے میں سے دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری
لکھت اور قاری اس سفر میں تین منازل تھیں۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ کہ بارت نے اپنے اس
سارے سفر کو ایک Text تصور کرتے ہوئے اس سے لذت کشید کرنے کی جو کوشش کی
وہ Disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ Decipher کرنے پر! چونکہ بارت معنی یا جوہر کو
مانتا نہیں تھا لہٰذا اسے کچھ Decipher کرنا نہیں تھا۔ اسے تو صرف Disentangle کرنا تھا
چاہے وہ اس Disentanglement کا پیاز کے پرت اتارنے میں مظاہرہ کرتا یا جراب کو
ادھیڑنے میں! بارت کہتا ہے کہ اصل لطف کھولنے میں، بے نقاب کرنے میں ہے، اس لیے نہیں
کہ بے نقاب کرنے پر اندر سے کوئی شے برآمد ہوگی۔ (کیونکہ شے تو موجود ہی نہیں ہے) مثلاً
جراب کے معاملے میں جب دھاگے کو گرہوں اور پرتوں سے آہستہ آہستہ نجات ملے گی تو آخر
میں دھاگے کے سوا باقی کچھ نہیں رہے گا۔ بارت کے نزدیک یہ دھاگا ہی اصل سٹرکچر ہے اور
دھاگے کا مختلف صورتیں اختیار کرتے چلے جانا ان Codes کے تابع ہے جن سے یہ دھاگا مرتب
ہوا ہے۔ عاشق، شاعر، رقاص یا موسیقار (لکھاری یا قاری) اس جراب (لکھت) کو ادھیڑنے کی
کوشش ہی میں لطف حاصل کرتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ ادھیڑنے کے اس عمل سے انھیں بالآخر
کسی معنی یا جوہر تک رسائی حاصل ہوگی تو ان کا خیال خام ہے۔ ہمارے ہاں پنجاب میں یہ مثل

مشہور ہے کہ کھدو (کپڑے کا گیند) کھولیں تو اس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کترنیں) ہی
برآمد ہوں گی۔ مراد یہ کہ کچھ برآمد نہ ہوگا۔ اس مثل کا اطلاق رولاں بارت کے مرکزی خیال پر بہ
خوبی ہو سکتا ہے۔ اپنی کتاب Image Music Text میں بارت لکھتا ہے:

"In the multiplicity of writing everything to be disentangled, nothing deciphered, the structrure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath the space of writing is to be ranged over, not pierced, writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate, it carrying out systematic exemption of meaning. In precisely that way literature, by refusing to assign secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) libearates what may be called an anti-theological activtiy,an activtiy that is truly revoluitonary since to refuse to fix meaning is in the end to refuse God.'(P117)

دیکھئے کہ رولاں بارت کی اس تحریر میں نطشے کی آواز کیسی صاف سنائی دے رہی ہے!
بارت جب کہتا ہے کہ Text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو دوسرے لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات
کے Text میں بھی کوئی حقیقت عظمیٰ بہ طور معنی نہیں ہے۔ اس معاملے میں نطشے تو خیر اس کا جدامجد
ہے ہی، میرا خیال ہے کہ اس نے کوانٹم طبیعیات سے بھی اس سلسلے میں کچھ روشنی حاصل کی ہے۔
کوانٹم طبیعیات کے مطابق ''حقیت'' بیک وقت Wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی! تاہم جب ہم
اس کا ''ویو روپ'' دیکھتے ہیں تو اس کا پارٹیکل روپ نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور جب ''
پارٹیکل روپ'' دیکھتے ہیں تو ویو روپ غائب ہو جاتا ہے۔ جب دنوں کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش
کرتے ہیں تو دونوں دھندلا جاتے ہیں۔ مگر کیا اس اجتماعی روپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی روپ
کی نفی ہو جاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت عظمیٰ کے ہزاروں نام، لاکھوں اوصاف، کروڑوں

صورتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے Disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ لامحدود ولازوال کی پوری معرفت حاصل ہو ہی نہیں سکتی۔ البتہ حضوری کا امکان ہو سکتا ہے اور یہ حضوری ہی وہ غایت انبساط (Ecstacy) مہیا کرتی ہے جسے رولاں بارت نے Jouissance کا نام دیا تھا، مگر رولاں بارت کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں ہے، محل نظر اس لیے ہے کہ کائنات پیاز نہیں ہے جس کے پرت اتارتے ہوئے آپ اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں ہے۔ کائنات کے پرت تو لامتناہی ہیں اور کبھی سارے کے سارے اتارے نہیں جا سکتے۔ اگر اتارے نہیں جا سکتے تو پھر کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق کے ساتھ کیوں کر یہ اعلان کر سکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں؟ اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکر کو حقیقت عظمیٰ کے سابقہ روپ کو عبور کرنے کی توفیق ہوئی ہے تو اس نے حقیقت عظمیٰ ہی کی نفی کر دی ہے اور اس بات کو فراموش کر دیا ہے کہ عبور کرنے کے بعد جو ''نئی حقیقت'' اس پر منکشف ہوئی ہے وہ بھی تو حقیقت عظمیٰ ہی کا ایک روپ ہے۔ مغرب میں انیسویں صدی کے اختتام تک جو سٹرکچر رائج اور مقبول تھا وہ نظام شمسی سے مشابہ ہونے کے باعث Centre-Orientated تھا۔ ایک ایسا سٹرکچر جس میں ایک سورج یا ایک معنی کا ادراک ہوتا تھا۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکزہ کی جگہ پیٹرن نے لے لی۔ لہٰذا ایک Pattern-Oriented سٹرکچر کا تصور رائج ہو گیا جو کسی ایک معنی یا ایک مرکزہ کا داعی نہیں تھا بلکہ پورے سٹرکچر کے ہر نقطہ کو مرکوز کی صورت میں دیکھتا تھا۔ (کوانٹم طبیعیات کا بوٹ سٹریپ نظریہ اسی بات کو پیش کرتا ہے) مشرق میں یہ نظریہ متعدد صوفیانہ مسالک میں پہلے ہی پیش کیا جا چکا ہے۔ لہٰذا مغرب والوں نے کوئی نئی دریافت نہیں کی ہے۔ مشرق والے ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں میں بھی حقیقت عظمیٰ کے وجود ہی کا اعتراف کرتے آئے ہیں۔ مختصراً یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ رولاں بارت کے ہاں اکریوین، Writerly اور Jouissance کے زاویے قابل قبول ہیں اور لکھت یا کائنات کو سٹرکچر قرار دینے کا زاویہ بھی غلط نہیں ہے مگر اس سے معنی یا جوہر یا حقیقت عظمیٰ کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً قابل قبول نہیں ہے۔

ڈاکٹر فہیم اعظمی

ساختیات، قرات، تنقید اور کوڈز*

ساختیاتی مفکرین کا خیال تھا کہ زبان خصوصاً ادبی زبان اتنی سادہ اور معصوم صفت نہیں ہوتی کہ اس کی ایک ہی جہت ہو اور اس کا ایک ہی مفہوم ہو۔ ہو سکتا ہے کہ لکھتے وقت مصنف کا ارادہ ایک ہی معنی اور مطلب کو اپنے قارئین تک پہنچانا ہو لیکن جب کوئی ادب پارہ قاری تک پہنچتا ہے اور وہ اسے تنقیدی نگاہ سے پڑھنا چاہتا ہے تو اس میں بہت سے ایسے پہلو نظر آتے ہیں جن سے وہ مختلف معنی اخذ کر سکتا ہے، خصوصاً اس لیے عمومی طور پر مصنف اور قاری میں کوئی روایتی ابلاغ کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ قاری ایک ایسا ادب پارہ پڑھتا ہے جس میں مصنف بالکل غیر حاضر ہوتا ہے۔ مصنف کی اہمیت ہے یا نہیں، وہ الگ مسئلہ ہے اور اس میں شاید دونوں باتیں درست ہیں۔ یعنی یہ کہ قاری اور نقاد کے عمل میں یہ اصول نہیں شامل ہونا چاہیے کہ مصنف کا عندیہ کیا تھا اور شاید ایسا ہوتا بھی نہیں کیونکہ دنیا میں الہامی کتابوں سے لے کر بہت سی کتابیں ایسی ہیں جن کی ایک تفسیر یا تشریح کبھی نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ ہم اپنے اسلاف کے کلام کو اور ان کے ادب پاروں کو صدیوں بعد تک بھی نئے نئے معنی دیتے رہتے ہیں۔ یہ اصول کہ ''قانون سازوں کا مقصد کیا تھا؟'' عدالت کے لیے ایک رہنما اصول ہو سکتا ہے کیونکہ اس میں قانون سے خصوصاً لکھے ہوئے قانون سے انحراف کی گنجائش نہیں ہوتی اور قانون ہی مرکز ہوتا ہے لیکن ادب میں اس کی گنجائش نہیں۔ اور یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ فن پاروں میں جن میں براک (Baroque) آرٹ سے لے کر تجریدی آرٹ تک شامل ہیں) اور کسی حد تک ویزول (Visual) آرٹ کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے، معنی کی تکثیریت (Plurality) کا نظریہ ہمیشہ رہا۔ چاہے وہ ایک ''آئیڈیل'' ہی کیوں نہ رہا ہو۔

* ''صریر''، کراچی، اگست ۱۹۹۶ء

ادب پارے اور قاری یا نقاد کی قرات کے رشتے اور معنی کی تکثیریت کے نظریے کے مطابق

رولاں بارتھ نے کچھ کوڈز یا ضابطے وضع کیے ہیں جن کی بنیاد پر ادب پارے کو پڑھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔لیکن یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ کوڈز یا ضابطے کوئی غیر مرن (Rigid) اصول نہیں ہیں جن کی پیروی لازم ہے، بلکہ یہ صرف ایک طرح کی ''ایجنسی'' کا کام کرتے ہیں جن کے ذریعے کسی فن پارے میں ساخت اور معنی کا تعین ممکن ہوتا ہے۔

رولاں بارتھ نے اپنی کتاب S/Z میں جو فرانسیسی افسانہ نگار بالزک (Balzac) کی کہانی سراسین (Sarrasine) پر تنقید ہے ۱؎ ان کوڈز کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ٹیرنس ہاک کے مطابق ان کوڈز کے مطابق یہ بتانا مقصود ہوتا ہے کہ کسی ادب پارے میں نشانات کا نظام کس طرح متن پر چھایا رہتا ہے ۲؎۔S/Z میں بارتھ نے ایسا تجزیاتی انداز اپنایا ہے جو عنوان سے لے کر الفاظ اور جملوں تک تکثیریت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔یہاں تک کہ حقیقت نگاری یا فطرت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے بیانیہ پر بھی بڑی حد تک اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔یہی تجزیاتی انداز ساختیاتی (اور پس ساختیاتی) طریقہ تنقید کی بنیاد ہے جس میں فن پارے کی قدر متعین کرنے یا مطلق فیصلہ صادر کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔

متن کے دال کا تجزیہ کرنے کے لیے (جو درحقیقت پورے متن کا تجزیہ کرنے کے مترادف ہے) رولاں بارتھ نے S/Z میں پانچ کوڈز نشاندہی کی ہے۔

تشریحی کوڈ (Hermeneutic code)

Hermeneutics وہ علم یا فن تشریح جو الہامی کتابوں کی تفسیر کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔اس میں لفظوں، جملوں کے مرکبات سے معنی نکالے جاتے ہیں۔بارتھ نے بالزاک کی کہانی کے عنوان سراسین ہی سے اپنے تجزیاتی مطالعے کا آغاز کیا:

''سراسین۔اس عنوان کو پڑھ کر ایک سوال اٹھتا ہے۔سراسین کیا ہے؟ گرامر کے لحاظ سے اسم ہے؟ کیا یہ نام ہے۔کوئی چیز ہے؟ کوئی آدمی ہے؟ عورت ہے؟ ان سوالوں کا جواب اس وقت تک نہیں معلوم ہو گا جب تک ہم کہانی میں مجسمہ ساز سراسین کے سوانح حیات تک نہیں پہنچ جاتے

۱؎ S/Z، رولاں بارتھ، ترجمہ رچرڈ ملر، بلیک ول پبلشرز، اکسفورڈ، ۱۹۹۳ء

۲؎ Structural and semoitics, Terrence Hawkes, p 118

............سراسین کے لفظ میں ایک معنی اور نکلتے ہیں اس کی نسوانیت جسے فرانسیسی زبان بولنے

والے فوراً سمجھ لیں گے کیونکہ اس کی زبان میں کسی اسم کے آخر میں ''E'' آنا نسوانی صفت ظاہر کرتا ہے......۱؎

مثال کے طور پر جوگندر پال کی ایک کہانی کا عنوان ''کھودو بابا کا مقبرہ'' ہے۔کون کھودو بابا؟ کوئی بزرگ، کفن چور، تخریب کار؟ یہ صفت ہے یا اسم؟ کیا ان کا مقبرہ بنایا گیا، یا ان کا مقبرہ کسی مقام پر موجود ہے؟ بابا؟ انھیں بابا کیوں کہا گیا؟ کیا وہ مذہبی پیشوا تھے؟ وہ کیا کھودتے تھے؟ وغیرہ اور کہانی شروع کرنے کے بعد کھودو بابا کے صوفی یا مجذوب ہونے کا پتہ چلتا ہے اور ان کا ریشنل رویہ ان کو ایک مجذوب نہیں بلکہ انسانی مساوات اور محبت کا ایک پرچارک بنا کر پیش کرتا ہے۔

جورج آرول کی کہانی "Animal Farm" میں جس کا ترجمہ ناصر حسین جعفری نے ''جانورستان'' کیا ہے، عنوان جانوروں ہی کو ظاہر کرتا ہے جس کی کہانی بیان کی گئی ہے، مگر کہانی میں آگے چل کر اس کے مجازی (Allegorical) تخصیص کا پتہ چلتا ہے اور آگے چل کر برین واشڈ (Brain washed) آدمیوں کو ایسے جانوروں کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے جو غیر اشتراکی نظام کے تحت اپنی عقل کی آزادی کا استعمال کرتے ہیں۔کہانی کا ایک ایسا طریقہ جو ایسپ کی حکایتوں جیسا پرانا طریقہ ہے مگر جس کے لفظوں اور جملوں کا اطلاق سابق سوویت نظام پر ہوتا تھا۔

دال کا کوڈ یا بنیادی ڈیزائن کا کوڈ (Code of semes or signiflers) اس کوڈ کے ذریعے ان الفاظ کی نشاندہی کی جاتی ہے جو دال (Signifler) کا نام انجام دیتے ہیں اور جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ متن کا بنیادی ڈیزائن کیا ہے اور اس کو کس ڈیزائن سے پیش کیا گیا ہے۔اس میں تجسیم بھی شامل ہوتی ہے، استعارے اور سمبل بھی، کنایہ اور اشارہ بھی۔مشرف عالم ذوقی کی کہانی ''ڈراونا خواب'' میں خود ڈراونا خواب، یہ سب......قبالی تاندو کر رہے ہیں، سرخی مائل، دھواں......دھواں۔جوش بھائی، سچ کہنا، تم بدل گئے ہو کیا تھالی، جگ کی تھالی، غرض کہ بہت سے الفاظ اور جملے کہانی کی ساخت کا پتہ دیتے ہیں اور ان کا تجزیہ کرنے سے ان کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔اسے ہم کہانی کے موضوعات Themes یا موضوعی ساخت (The Themtic

۱؎ S/Z p. 17

Structure) بھی کہہ سکتے ہیں۔

علامتی کوڈ (The symbolic code)

بارتھ کے یہاں ان معنی میں سمبل مراد نہیں جن معنی میں ہم اسے یا تمثال کی سب سے اونچی سطح پر رکھ کر اسے خود مکتفی بنا دیتے ہیں، بلکہ وہ تمام حوالے او تشکیلات اور مرکبات (Configuration and groupings) مراد ہے، جن کے ذریعے متن اپنے کو واضح کرتا ہے جاتا ہے۔ متن کی ساختیاتی تشکیل اور اس کے معنیاتی نظام تک پہنچتے پہنچتے بہت سے اشارے اور کنائے ایسے ملتے ہیں جن سے باہمی افتراق اور تضاد بھی ظاہر ہوتا ہے۔ سالنامہ صریر ۱۹۹۶ء میں ڈاکٹر مظفر الدین فاروقی کی کہانی میں کئی مثالیں ایسی ہیں جن پر اس کوڈ کا اطلاق ہوتا ہے۔ عنوان ہی میں اشارہ مل جاتا ہے۔ ماریہ، سیتا، دروپدی محض کردار ہیں مگر ان سے مراد وہ مفروضہ و محاور ہے جس میں ایک عورت کے بغیر باپ کے بچہ پیدا ہوتا ہے جو ایک ضد یا Anti-thesis کے طور پر جانا جاتا ہے اور اس کا جواز اسطورہ، مذہب اور عقیدہ بن جاتے ہیں۔ سیتا وفاداری اور پوترتا کی مثال شک کا شکار ہوتی ہے اور پوترتا اور پاکیزگی، شوہر سے وفاداری کا سارا دعویٰ ضد کو جنم دیتا ہے، اور دروپدی کئی بھائیوں کی بیوی ہوتی ہے۔ غیر معمولی کنایہ جو کہانی کے آخر میں سمبل کو واضح کرتا ہے:

''مگر والمیکی! سورت کی سڑکوں پر میرے منہ بولے بھائی نے مجھے سیتا بنا دیا اور اس کے منہ بولے بھائی نے پہلے اسے سیتا بنا دیا اور دوسرے چار بھائیوں نے مل کر اسے پھر دروپدی بنا دیا''۔

سالنامہ ''صریر'' ہی میں امراؤ طارق کی کہانی ''آخری اسٹیشن'' میں اسٹیشن، سڑک، مسافر، گاڑی، پلیٹ فارم، مال گاڑی، بے چھت مال گاڑی اور ابابیل کہانی کی Structuring کے عمل میں شریک ہیں۔ چلتے ہوئے انجن کا جدا ہو جانا رفتار اور رکاوٹ کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ جاگنے اور سونے کا عمل، ظاہرہ پر امن بوگیوں پر ڈاکوؤں کے حملے کا خدشہ ظاہرہ پناہ گاہ کی جانب سفر کا بے پناہی پر اختتام۔ کہانی کے شروع میں

''ریلوے عملے کا کوئی آدمی دور دور تک نظر نہ آتا ہے............اسٹیشن سے باہر سڑک ویران تھی............درختوں پہ کوئی پرندہ نہ تھا۔ فضا میں کوئی ابابیل نہ تھی''۔

غور کیا جائے تو سمبالک کوڈ اور سگنفائر یا دال میں بہت کم فرق نظر آتا ہے سگنیفائر خود

ایسے نشانات یا علامتیں مہیا کرتا ہے جس کے ذریعے ہم مختلف ساختیاتی تشاکیل کو جان سکتے ہیں اور معنیاتی نظام تک پہنچ سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا درست ہوگا کہ علامتی کوڈ اور کوڈ آف سیمیس (Code of semes) یا دال (Signifier) کا بنیادی ڈیزائن کا کوڈ Supplementary ہیں جو بیانیہ کی ساخت اور معنی کی تہوں کو کھولنے میں قاری کی مدد کرتے ہیں۔

عمل اور درعمل کا کوڈ (Proairetic code)

Proairesis چیمبرز، آکسفورڈ اور ویبسٹر لغات میں انگریزی لفظ یا غیر انگریزی لفظ کے طور پر راقم الحروف کو نہیں ملا، لیکن تیرنس ہاک کے مطابق یہ یونانی لفظ ہے اس کے معنی ہوتے ہیں:

''کسی فعل یا عمل کے سیاق کو عقلی طور پر متعین کرنے کی صلاحیت''۔ [۱]

اگر غور کیا جائے تو یہ صلاحیت ہمارے دماغ کی صلاحیت اور ہمارے تجربے پر منحصر ہوتی ہے۔ ہم یہ سب غیر ارادی طور پر کرتے ہیں لیکن بارتھ نے اسے ایک کوڈ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ساختیاتی فکر کے مطابق متن کے الفاظ کے فرداً فرداً کوئی معنی نہیں ہوتے۔ معنی اس وقت برآمد ہوتے ہیں جب ان کا رشتہ دوسرے الفاظ اور جملوں سے بنتا ہے اور واردات کی شکل اختیار کرتا ہے۔ پھر ایک واردات دوسری واردات سے رشتوں کے ذریعے منسلک ہوتی ہے۔ مثلاً اگر ہم ''قتل'' کہیں گے بذات خود اس کے کوئی معنی نہ ہوں گے بلکہ وہ واقعات اور الفاظ ایک سلسلے کا حصہ بن کر معنی پیدا کرے گا۔ ٹیرنس ہاک کے مطابق یہ کوڈ عقلی ہونے کے بجائے تجرباتی زیادہ ہے یا جن کی عقل پوری طرح بلوغ کو نہیں پہنچتی ہوتی وہ واردات اور نتیجے میں یا الفاظ اور نتیجہ میں رشتہ قائم نہیں کر سکتے۔ تجریدی اور سمبالک بیانیہ میں یہ مشکل بہت سے عاقل و بالغ لوگوں کو بھی پیش آتی ہے۔

ثقافتی یا حوالہ جاتی کوڈ (Cultural or Reference Code)

یوں تو ہم نشانیات (Semiotics) کے اصول کے مطابق یہ کہہ سکتے ہیں کہ تمام کوڈز جن کا بیان اوپر کیا گیا ہے، ثقافتی اور حوالہ جاتی ہوتے ہیں۔ اور بارتھ نے بھی اس بات کو تسلیم کیا

[۱] ibid.p 117

ہے لیکن راقم الحروف کا خیال ہے کہ اس کوڈ کو الگ کرنے سے ہمیں اس ساختیات کے اصول کی

اہمیت معلوم ہوتی ہے کہ ہم متن کی قرات کے وقت بہت سی ایسی باتوں کو جو ہماری ثقافت کا حصہ ہیں، بڑی آسانی سے سمجھ لیتے ہیں، چاہے وہ دال کے مدلول کے طور پر ہوں یا علامتوں کے معنی کے طور پر۔ بیانیہ میں بہت سی باتیں ہوتی ہیں جو اس کلچر کے لوگ، جس میں بیانیہ تخلیق ہوا ہے، آسانی سے سمجھ لیتے ہیں اس لیے کہ اسے سبھی جانتے ہیں۔ مثلاً اگر کسی کہانی میں یہ واقعہ ملے:

''اس نے اپنی چادر سے سر کو ڈھانپا، پلو کو اپنی کمر میں باندھا، مٹی کے گھاگر کو اپنے سر پر رکھا اور خراماں خراماں کنویں کی طرف چلی، جہاں اسے کنویں کے پانی سے اور محبوب کے لمس سے اپنی پیاس بجھانی تھی''۔

عورت کے تمام افعال کو پڑھ کر اور نتیجہ اخذ کر کے قاری جلدی سے گزر جائے گا اگر وہ اس ثقافتی مظہر سے واقف ہے، جو اوپر بیان کیا گیا ہے مگر دوسری ثقافت کے لوگوں کو اسے سمجھنے میں دقت ہوگی۔ لہٰذا ثقافتی کوڈ کا استعمال اس ثقافت کے لوگ جس میں بیانیہ تخلیق کیا گیا ہے غیر شعوری اور غیر ارادی طور پر کرتے ہیں، مگر دوسری ثقافت کے لوگ اس کو سمجھنے کے لیے کوشش کرتے ہیں اور متن کو سمجھنے اور اس بامعنی بنانے کے لیے یہ کوڈ ضروری ہے۔

مندرجہ بالا کوڈز کے ذریعے ان افعال کو تھیوری کی شکل میں پیش کر کے بارتھ نے ہمیں اس نظام قرأت سے آشنا کیا، جو ہم غیر ارادی طور پر اپناتے ہیں۔ ساختیاتی فکر میں کسی متن میں انفرادی نقطہ نظر یا معنی کی وحدت یا ادراک کے لیے کوئی جگہ نہیں بلکہ ہر جگہ تکثیریت کا تصور کارفرما ہوتا ہے۔ کسی بھی متن کے تجزیاتی مطالعے میں اگر اس اصول کو مدنظر رکھا جائے اور ان کوڈز یا ضابطوں کو دھیان میں رکھا جائے تو ہر قدم پر قاری کے دماغ میں سوالات ابھریں گے کون؟ کیسے؟ پھر؟ اور ان ہی سوالات کے جوابات ہمیں دھیرے دھیرے ان سوالات کی جانب بھی لے جاتے ہیں۔ کیا اُس کا یہی مطلب ہے؟ کیا اس دال سے یہ مدلول نہیں بن سکتا؟ کیا اس جملے یا لفظ کو اس معنی میں استعمال نہیں کیا جا سکتا؟ کیا ''قتل'' کا سبب یہی تھا؟ کیا واقعی قتل کا ارادہ تھا؟ وغیرہ گویا کسی بھی متن کو اس کے مصنف کے عندیہ سے الگ کر کے دیکھیں تو ہمیں کثیر المعنویت تک پہنچنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ مقصدی تحریر (Readerly Text) بھی ہمیں غیر مقصدی تحریر (Writerly Text) نظر آنے لگے گی، اور یہی وجہ ہے کہ سائنسی، تاریخی، اساطیری اور الہامی تحریروں میں ہمیں وحدت معنی کا نظریہ اکثر ختم ہوتا نظر آئے گا اور اس کی مثالیں

تاریخ کے مختلف ورشن، سائنس کی مختلف تھیوری اور الہامی کتابوں کی مختلف تفاسیر میں نظر آتی ہیں۔ بارتھ کے کوڈز کو ذہن میں رکھنے سے ہمیشہ Four coordinates کے ذریعہ Space-time continuum کی مفروضہ حقیقت کے بجائے سگنیفائر اور مدلول کی نسبیت (Relativity) اور معنوی تکثیریت (Plurality) نظر آئے گی۔

☆☆☆

ناصر عباس نیر

ساختیات اور ساختیاتی تنقید *

ساختیات اور ساختیاتی تنقید دو مترادف اصطلاحیں نہیں ہیں۔ ساختیاتی تنقید ایک تنقیدی نظریہ ہے، کسی بھی دوسرے مثلاً مارکسی یا نفسیاتی تنقیدی نظریے کی طرح، جس کا مخصوص تعقلاتی فریم ورک ہے اور جو ادب کے تخلیقی عمل، ادب کے ثقافتی رشتوں اور ادب کی تفہیم میں قاری کی شرکت سے متعلق خاص تصورات رکھتا ہے، جبکہ ساختیات نہ نظریہ ہے (نظریے کے حقیقی مفہوم میں) اور نہ علم، یعنی ساختیات، مارکسیت یا وجودیت کی طرح نہ فلسفیانہ تھیوری ہے اور نہ طبیعیات، بشریات اور نفسیات کی مانند باقاعدہ علم (Discipline) ہے، بلکہ یہ جانکاری کا ایک خصوصی طریق ہے۔(۱) اسے ایک خاص طرز تحقیق اور اسلوب فکر بھی کہا گیا ہے۔(۲) اس طرز تحقیق کو انسانی سائنسوں میں بالخصوص بروے کار لایا گیا ہے اور نتیجتاً ساختیاتی لسانیات، ساختیاتی بشریات، ساختیاتی نفسیات منظر عام پر آئی ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ساختیاتی طریق کار (=ساختیات) اس لسانیاتی مطالعے کے دوران میں اخذ اختیار کیا گیا تھا، جو تاریخی لسانیات کے ردعمل میں کیا گیا تھا، یوں ساختیاتی لسانیات سے ہی ساختیات کا باقاعدہ آغاز سمجھنا چاہیے۔ بعد ازاں جب دوسرے سماجی علوم میں ساختیات کو برتا گیا تو دراصل، ساختیاتی لسانی ماڈل، کو ہی ملحوظ رکھا گیا اور ساختیاتی تنقید، ساختیاتی لسانی ماڈل اور اس کے فلسفیانہ مضمرات پر ہی استوار ہے۔ ساختیاتی تنقید کے اصولوں، طریق کار، تصورات اور دیگر تنقیدی نظریوں سے اس کے مابہ الامتیاز کو تب ہی سمجھا جا سکتا ہے، جب ساختیات کا علم ہو۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، ساختیات میں مرکزی عنصر ساخت ہے۔ گویا یہ ایک ایسا طریق مطالعہ ہے، جو ساخت کی جستجو کرتا یا ساخت کو مرتب کرتا ہے، مگر سوال یہ ہے کہ خود ساخت کیا ہے؟ یعنی کیا ساختیات میں ساخت کا

* بازیافت، اورینٹل کالج لاہور، شمارہ ۳

عام فہم تصور کارفرما ہے (جس کے مطابق ساخت، بناوٹ، وضع، ڈول، گھڑت اور ترکیب وغیرہ

ہے) یا اس کا کوئی مخصوص اصطلاحی مفہوم ہے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ساختیات کو ساخت کے عام فہم مطالب سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ ساختیات میں ساخت ایک منفرد اور غیر معمولی اصطلاحی مفہوم کی حامل ہے۔ ساختیات سے قبل ساخت کے تین اصطلاحی معانی بالعموم رائج رہے ہیں: پہلے معنی کا تعلق آرکی ٹیکچر سے ہے، یعنی آرکی ٹیکچرل ساخت، اس سے مراد مختلف اجزا کی تنظیم ہے، جس طرح اینٹوں کو باہم منظم کر کے عمارت کی ''ساخت'' قائم ہوتی ہے۔ اس ساخت کی خاص بات یہ ہے کہ اس کے اجزا کو عملاً اور حقیقتاً الگ کیا جا سکتا ہے اور ہر جز کو منفرد وجود کے طور پر دکھایا جا سکتا ہے۔ دوسری اصطلاح 'نامیاتی ساخت' کی ہے۔ اس کا تعلق زندہ اجسام سے ہے، جس کے اجزا (اعضا و جوارح) ایک دوسرے سے حقیقتاً جڑے ہوئے ہیں اور جنھیں الگ کرنا اور پھر پہلے کی طرح جوڑ ناممکن نہیں ہوتا۔ تیسری اصطلاح، ریاضیاتی ساخت ہے، یہ 'ساخت' پہلی دو ساختوں کی طرح ٹھوس اجزا نہیں رکھتی، بلکہ تجریدی رشتوں کا کل ہے، لہٰذا یہ ایک ایسا ذہنی اور تعقلاتی ماڈل ہے، جو مختلف سماجی اعمال، ثقافتی مظاہر کی وضاحت کر سکتا ہے، ان کی ماہیت اور کارکردگی کی توضیح کچھ اس طور پر کر سکتا ہے کہ ان کی کلیت کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔

ریاضیاتی ساخت کے عناصر ترکیبی جدا اور منفرد حیثیت نہیں رکھتے، ان کی شناخت اور قیمت کُل کے ساتھ ان کے رشتے کی مرہون ہوتی ہے۔ ساختیات نے آرکی ٹیکچرل اور نامیاتی ساخت (جن پر ساخت کے عام فہم مفہوم کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں) سے تو کوئی غرض نہیں رکھی، مگر ریاضیاتی ساخت کو کسی حد تک اپنا ہم نوا پایا ہے۔ ''کسی حد تک'' اس لیے انیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں میں 'ریاضیاتی ساختوں' کو ہی دریافت کرنے کی روش اور یہ ساختیں مختلف سماجی وظائف اور اجتماعی انسانی ضرورتوں کے درمیان مماثلتی رشتے دریافت کرنے سے عبارت تھیں، یعنی یہ یکسانیت اور مماثلت کی بنیاد پر قائم ہوئی تھیں، جبکہ ساختیات فرق کو زیادہ اہمیت دیتی ہے اور مختلف، متنوع انسانی اعمال کے اندر ایک بنیادی ساخت کو تلاش کرتی ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔ انیسویں صدی کی ''ساختیات'' (جسے بعض نے Palaeo-structuralism کہا ہے) کا تعلق سماجی ساخت سے ہے، جبکہ بیسویں صدی کی ساختیات کلچر سے متعلق ہے۔(۳) نہ صرف آخر الذکر کا دائرہ کار وسیع ہے، بلکہ اس کا طریق کار بھی سائنسی ہے۔

ساختیات کے ضمن میں سوس ماہر لسانیات فردی ناں دی سوسیئر (Ferdinand de

saussure) کی خدمات کی نوعیت وہی ہے جو مارکسیت کے ضمن میں کارل مارکس کی تحلیل نفسی
کے باب میں سمگنڈ فرائڈ کی اور حیاتیاتی نظریہ ارتقا کے سلسلے میں چارلس ڈارون کی ہے۔ سوسیئر
(۱۹۵۷ء۔۱۹۱۳ء) کی کتاب A Course in Linguistic Study کو ساختیات کا نقطہ
آغاز سمجھا جاتا ہے۔ یہ کتاب سوسیئر کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں چھپی تھی اور اسے سوسیئر
کے شاگردوں نے ان نوٹس کی مدد سے مرتب کیا تھا، جو انھوں نے دوران کلاس لیے تھے۔ سوسیئر
کی کتاب، ارسطو کی بوطیقا کی مانند غیر معمولی طور پر اثر آفریں بھی ثابت ہوئی اور دونوں کتابوں
کے اسلوب اور فکر میں بعض ایسی خامیاں بھی موجود ہیں، نوٹس کے طور مرتب ہونے والی کتابوں
میں جو لازماً آتی ہیں۔

سوسیئر کے لسانی مطالعات انیسویں صدی میں مروج تاریخی لسانیات (جیسے فلالوجی یا
السنہ کہا گیا) کے ردعمل میں ہوئے ہیں۔ تاریخی لسانیات زبان کی تکلمی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر
ہونے والی تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں کے محرکات کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس مطالعے سے یہ تو معلوم
ہوتا ہے کہ کسی زبان کی موجودہ صورت کن تاریخی تغیرات سے گزرنے کے بعد قائم ہوئی، ان
تغیرات کو برپا کرنے والے عناصر کی شد بد بھی حاصل ہو جاتی ہے، مگر تاریخی لسانیات اس سوال کا
جواب دینے سے قاصر ہے کہ کوئی زبان لمحہ حاضر میں ایک مکمل ابلاغی نظام کے طور پر کیوں کر کام
کر رہی ہوتی ہے؟ وہ کون سے قوانین اور ضوابط ہیں، جو برابر زبان میں کارفرما ہوتے ہیں اور جن
کی عمل آرائی سے زبان نہ صرف ایک اہم ترین وسیلہ ابلاغی بنتی ہے، بلکہ یہ ثقافتی تشکیلات سے بھی
وابستہ ہوتی ہے۔ ان سوالات سے نبرد آزما ہونا تاریخی لسانیات کے بس میں نہ تھا، مگر یہ سوالات
اس لیے اہم تھے کہ زبان کے اس داخلی نظام کو سمجھنے کی تحریک دیتے تھے، جو زبان کے تمام عناصر کو
محتوی ہوتا ہے اور جس کو گرفت میں لینے سے مختلف لسانی عناصر کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ ان
سوالات کا جواب دینے کی خاطر سوسیئر نے زبان کا یک زمانی (Synchronic) مطالعہ کیا۔
سوسیئر کی لسانیات کا مرکزی نکتہ زبان کے داخلی نظام اور زبان کے ایک مرکزی اصول کی دریافت
ہے۔ مرکزی اصول کی دریافت کا مطلب لسانیات کو سائنس بنانا ہے، مگر سوسیئر جس طور پر لسانی
عناصر اور ان ثقافتی سرچشموں کی وضاحت کرتا ہے، اسی سے سوسیئر کی لسانیات، فلسفہ بھی بن جاتی
ہے۔ اس مرکزی اصول کو لسانی ساخت کا نام بھی دیا گیا ہے:

"The linguist must take the study of linguistic structure as his primary concern and relate all other manifestations of language to it" (4)

اس لسانی ساخت کا اصطلاحی نام لانگ (Langue) ہے۔ لانگ کسی بھی زبان کی
تجریدی ساخت ہے، جو اس زبان کے بولنے والوں کے لاشعور میں مضمر اور کارفرما ہوتی ہے۔
معروف لفظوں میں اسے زبان کے قواعد، ضابطے، یعنی گرامر کہا جاسکتا ہے کہ یہ گرامری قوانین کی
طرح ہی زبان کے ترسیلی نظام کو کنٹرول کرتی ہے۔ جس طرح گرامر سے انحراف کرنے سے ابلاغ
کے عمل میں رخنہ پڑتا ہے، اسی طرح لانگ کی عدم موجودگی بھی ابلاغ کو محال بنا دیتی ہے، مگر لانگ
گرامر سے اس لیے آگے کی چیز ہے کہ یہ لسانی ضابطوں کے سرچشموں کی وضاحت بھی کرتی
ہے......سوسیئر نے لانگ کی صراحت کے لیے ایک اور اصطلاح پارول (Parole) استعمال کی
ہے۔ پارول سے مراد گفتار ہے۔ گفتار کا سارا تنوع اور اس کا ابلاغ لانگ کی وجہ سے ہے۔ لانگ
اگر تجریدی ساخت ہے تو پارول اس کا ٹھوس مظہر ہے، لانگ لاشعور ہے تو پارول شعور ہے۔ جس
طرح لاشعور، شعور کے راستے سے ظاہر ہوتا ہے اور صرف اسی طریقے سے لاشعور کو سمجھا جاسکتا ہے،
اسی طرح لانگ اپنا اظہار پارول کے ذریعے کرتی ہے اور اس لانگ کو پارول کے ذریعے ہی گرفت
میں لیا جاسکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس سے پارول کی لانگ پر برتری ثابت نہیں ہوتی، اس لیے
کہ پارول کے سارے ممکنات اور امکانات لانگ کے مرہون ہیں۔ پارول خود مکتفی نہیں ہے۔ یہ
جو تحریر و تقریر کے بے حساب پیرائے موجود ہیں یا موجود ہوسکتے ہیں، یہ سب لانگ کے سبب ہیں،
یعنی زبان کی اس داخلی اور تجریدی ساخت کی وجہ سے ہیں، جسے کسی زبان کے بولنے والوں نے
یکساں طور پر جذب کر رکھا ہے۔ یوں لانگ جہاں ابلاغ کو ممکن بناتی ہے، وہاں یہ اظہار کے
لامحدود امکانات کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ اکثر لوگوں نے لانگ کو قوانین کا ایک سخت گیر نظام کہا
ہے۔ وہ نہ سوسیئر کے حقیقی مدعا کو پوری طرح سمجھ سکے ہیں، نہ زبان میں اظہار و ابلاغ کی وسعتوں
کا ادراک کر سکے ہیں۔ جوتھن کلر نے وضاحت کی ہے کہ لانگ کے اصول تعزیری قوانین جیسے نہیں
ہیں۔ تعزیری قوانین سماجی رویوں کو کنٹرول کرتے ہیں، جبکہ لانگ لسانی اظہار کو کنٹرول کرنے سے
زیادہ اظہار کی مخصوص، یعنی لسانی صورتوں کے ممکنات کو تخلیق کرتی ہے۔ (۵) یہ وضاحت لانگ کو

میکانکی قسم کے اصولوں کا مجموعہ قرار دینے کی غلط فہمی کا قلع قمع کرتی ہے اور لسانی اظہار کو تخلیقی ٹھہراتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ لانگ میں تخلیقی جہت پیدا کیونکر ہوتی ہے؟ اس کا ایک سیدھا سادا جواب یہ ہے، کہ لسانی اظہار انسان کے ان محسوسات اور عملی سماجی ضرورتوں کا زائیدہ ہے، جن کی حد بندی کی جا سکتی ہے نہ پیش بندی۔ اس بنا پر مخصوص اور بندھے ٹکے لسانی پیرایوں یا میکانکی اظہاری رویوں کا تصور بھی نا مناسب ہے۔ محسوسات کے حوالے سے اس امر کی سب سے اہم مثال شاعری ہے، زبان کے عام اصولوں سے روگردانی کرنے میں ذرا جھجک محسوس نہیں کرتی اور عملی ضرورتوں کے ضمن میں اس کی مثال بچے کی زبان یا کسی ناگہانی اور بحرانی لمحے میں بے ساختہ برتی جانی والی زبان ہے۔ شاعری، بچے کی زبان یا کسی ناگہانی اور لمحے میں بولی جانے والی زبان کا ابلاغ عام زبان کی مانند بھی ہوتا ہے اور اس سے ہٹ کر بھی اور بڑھ کر بھی۔

واضح رہے کہ انسان کو لسانی صلاحیت تو فطرت کی طرف سے عطا ہوئی ہے، مگر اس صلاحیت کو بروئے کار لانے کے سارے طریقے ''سماجی وضعیں'' (Social Product) ہیں۔ گویا لسانی صلاحیت میں DNA طرز کوئی ایسا نظام نہیں کہ وہ ہمیشہ مخصوص طریقے سے ہی اپنا اظہار کرے۔ یہ معاشرہ ہے، جو لسانی صلاحیت کے اظہار کا رُخ متعین کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لانگ اور پارول سماجی وضعیں ہیں۔ خود سوسیئر کہتا ہے:

"The faculty of articulating words is put to use only by means of the liguistic instrument created and provided by society" (6)

یوں زبان کا پورا نظام اور اس نظام کو بروئے عمل لانے کے سارے اسالیب، سماج کے تخلیق اور مہیا کیے ہوئے ہیں۔ سوسیئر کی لسانیات کا یہ اہم ترین نکتہ ہے۔ اس نکتے کے ثقافتی اطلاعات اور فلسفیانہ مضمرات کی نشان دہی سے ہی تمام قابل ذکر ساختیاتی بصیرتیں پیدا ہوئی ہیں۔ اگر لسانی نظام، سماجی تشکیل ہے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اسے فرد نے پیدا نہیں کیا بلکہ افراد کے اس اجتماعی معاہدے نے پیدا کیا ہے، جو معرض تحریر میں تو نہیں آتا، مگر کسی معاشرے کے تمام افراد اس معاہدے کی پابندی پر مجبور ہوتے ہیں۔ اگر کوئی اسے توڑنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ سماجی عمل سے باہر ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فرد زبان پیدا نہیں کرتا بلکہ اسے زبان کے

پہلے سے قائم نظام کے اندر اپنا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ یوں پورے پورا لسانی اظہار دراصل مستعار ہے۔ ساختیات جب اس زاویے سے فرد پر نظر ڈالتی ہے تو اسے یہ فرد کہیں نظر نہیں آتا اور وہ فرد یا موضوع (ساختیات کی محبوب اصطلاح) کی نفی کا اعلان کر دیتی ہے۔ اس بات پر بالعموم غور نہیں کیا گیا کہ ساختیات جب فرد کی نفی کرتی ہے، تو اس کے سامنے فرد کا کون سا تصور ہے؟ کیونکہ خود ساختیات کی رو سے ہر مطالعہ کسی نہ کسی تھیوری (یا آئیڈیالوجی) کی رو سے ہوتا ہے۔ ساختیات کا جب طلوع ہوا تو جدیدیت/ وجودیت نصف النہار پر تھی اور جدیدیت میں رومانیت کا تصور فرد راسخ تھا، جس کے مطابق فرد، مرکز کائنات ہے۔ اس تصور کو ہیومنزم کے فلسفے نے آسرا دے رکھا تھا۔ ساختیات نے اس جدید اور رومانی تصور فرد کو بے دخل کیا، یعنی فرد کو جو مرکزیت حاصل تھی، اس کا خاتمہ کیا، اور فرد کی مرکزیت کی جگہ سماجی اور ثقافتی کونشنز کی مرکزیت کا اعلان کر دیا۔

سوسیئر چونکہ زبان کا کلیت کو گرفت میں لینا چاہتا تھا، اس لیے اس نے زبان کو نشانات کا ایک نظام قرار دیا۔ زبان کی اس تعریف میں اہم ترین مگر پیچیدہ جز نشان یعنی Sign ہے۔ سوسیئر سے پہلے زبان کو بالعموم اسم دہی (Nomenclature) کا عمل سمجھا گیا ہے، جس کا مطلب تھا کہ زبان اسما کے ذریعے اشیا (اور خیالات) کو پہچانتی ہے اور زبان کا بس یہی تفاعل ہے۔ غور کریں تو اس تصور زبان میں خیالات اور اشیا کو اسما اور الفاظ سے آزاد اور مختار سمجھا گیا ہے اور یوں لفظ (یا لسانی اکائی) کو دولخت تسلیم کیا گیا ہے۔ سوسیئر بھی لسانی اکائی کے دولخت ہونے کو قبول کیا، مگر خیالات کو آزاد اور لسانی اکائی سے الگ تصور کرنے پر کاری ضرب لگائی۔ سوسیئر نے لسانی اکائی کو لسانی نشان کہا اور لکھا کہ:

"A linguistic sign is not a link between a thing and a name but beween a concept and a sound pattern" (7)

لسانی نشان کسی بھی زبان کی بنیادی اکائی، بولا یا لکھا ہوا لفظ ہے۔ سوسیئر نے نشان کے بھی دو حصوں کی نشان دہی کی: ایک کو اس نے دال (Signifier) اور دوسرے کو مدلول (Signified) کا نام دیا۔ دال کوئی بھی با معنی لفظ ہے، خواہ وہ لکھا گیا ہو یا بولا گیا ہو۔ مہمل لفظ بھی دال قرار پا سکتا ہے، اگر وہ کسی مہمل تصور کی نمائندگی کرتا ہو، جبکہ مدلول اس شے کا تصور ہے، جس کی نمائندگی کے لیے دال وضع کیا گیا ہے۔ شے کو Referent کہا گیا ہے، مثلاً لفظ ''جگنو''

دال ہے اور جگنو کا خیال (خود جگنو نہیں) مدلول ہے۔ خود جگنو Referent ہے۔ نشان کی اس تقسیم
میں اہم بات یہ ہے کہ وہ اشیا، جن کی نمایندگی نشان کرتا ہے، وہ پس منظر میں چلی جاتی ہیں، چنانچہ
ہم کوئی لفظ سنتے یا پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں شے کے بجائے شے کا خیال ایک Neural
event کے طور پر آتا ہے۔ لسانی نشان کی یہ وضاحت باور کراتی ہے کہ جسے ہم اشیا سے متعلق گفتگو
قرار دیتے ہیں، وہ فی الاصل اشیا کے تصورات سے متعلق ہوتی ہے، مگر واضح رہے کہ یہ تصورات
یعنی Signified اشیا کی ذہنی تصویریں ہیں نہ علمی تعقلات، بلکہ ایسے Concepts ہیں، جو دال
کی طرح فرق سے پہچانے جاتے ہیں۔

دال زبان کا مادی پہلو ہے اور مدلول غیر مادی اور ذہنی رخ ہے۔ عملاً یہ دونوں ناقابل تقسیم
ہیں، یعنی جب کوئی زبان بولی یا لکھی جارہی ہے تو لسانی نشانات کی دوئی کو محسوس نہیں کیا جاتا۔
لسانی تجزیے میں ہی دال اور مدلول کو الگ الگ دکھایا جا سکتا ہے۔ دال اور مدلول الگ الگ تو
ہیں، مگر ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم بھی ہیں، یعنی ہر دال کا کوئی مدلول ہے اور کوئی مدلول
بغیر دال کے وجود نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں ساختیاتی لسانی تجزیے کی رو سے کوئی معنی
(مدلول) لفظ (دال) کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ اگر اس اصول کی تعمیم کریں تو کہا جاسکتا ہے ہر
حقیقت لفظ کے اندر اور لفظ کی وجہ سے ہے، اور اگر ایسا ہے تو پھر حقیقت کا کوئی آزاد وجود بھی نہیں
ہے۔ ہر حقیقت ایک لسانی تشکیل ہے۔

اس سے آگے سوسیئر نے لسانی نشان کے باب میں جو خیالات ظاہر کیے ہیں، وہ نہ صرف
چونکا دینے والے ہیں، بلکہ یہی وہ خیالات ہیں جن پر لیوی اسٹراس (ماہر بشریات) رولاں
بارت (نقاد) میشل فوکو (تاریخی فلسفی) ژاک لاکان (ماہر تحلیل نفسی) اور ژاک دریدا (فلسفی اور
نقاد) نے اپنے اپنے فکری نظاموں کی بنیادیں کھڑی کیں۔ سوسیئر نے واضح کیا کہ دال اور مدلول
لازم وملزوم تو ہیں۔ مگر دونوں میں جو رشتہ ہے، وہ من مانا (Arbitrary) ہے۔ آسان لفظوں میں:
کسی شے کی نمائندگی کے لیے جو لفظ وضع کیا جاتا ہے، وہ اس شے کی حقیقی فطرت اور داخلی خاصیت
سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ لفظ اور شے میں کوئی حقیقی، فطری اور منطقی رشتہ نہیں۔ الفاظ اور اسما، اشیا کی
اصل کو منعکس نہیں کرتے۔ لسانی نشان کا یہ تصور دوسرے نشانات سے مختلف ہے۔ جوناتھن کلر نے
وضاحت کی ہے کہ نشان کی دراصل تین قسمیں ہیں: Index, Icon اور Sign proper (۸)

ایک سطح پر تمام نشانات یکساں ہیں کہ نشان کا ایک معنی نما اور معنی ہوتا ہے، مگر دوسری سطح پر تمام
نشانات مختلف ہوجاتے ہیں کہ ہر نشان میں معنی نما کے درمیان رشتہ مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً
Icon کے معنی نما اور معنی میں رشتہ مشابہت کا ہے۔ پورٹریٹ Icon ہے۔ پورٹریٹ پر بنی تصویر کا
'مفہوم' اس شخص کا مرہون ہے، جس کی یہ تصویر ہے اور یہ مفہوم تصویر اور صاحب تصویر میں
مشابہت کی وجہ سے قائم ہوتا ہے۔ Index کے معنی نما اور معنی میں رشتہ علت کا (Causal)
ہے۔ دھواں اس بات کا اشارہ دیتا ہے کہ آگ جل رہی ہے، یعنی دھویں کی علت آگ ہے، جبکہ
لسانی نشان کے معنی نما اور معنی میں رشتہ نہ مشابہت کا ہے نہ علت کا، بلکہ من مانا اور رواجی
(کنونشنل) ہے۔ مثلاً ''پورٹریٹ'' کو ''پورٹریٹ کہنا'' ''آگ'' کو آگ کہنا کنونشنل ہے۔ آگ کو
آتش، نار یا فائر، کچھ بھی کہا جاسکتا ہے۔ خود آگ اور اس کو دیے گئے ناموں میں کوئی فطری اور
منطقی تعلق نہیں۔

شے کے لیے لفظ کا انتخاب اجتماعی ثقافتی عمل کے ذریعے ہوتا ہے، اسی لیے مختلف
معاشروں میں ایک ہی شے کے مختلف نام ہوتے ہیں۔ اشیا کو نام دینے کا عمل تو آفاقی ہے، مگر نام
دینے میں ہر معاشرہ آزاد ہے، گویا زبان سازی آفاقی چیز ہے، لیکن زبان کے قوانین/کنونشنز
مقامی ہوتے ہیں۔ ساختیات میں مقامیت کے تصور کا اصل پس منظر بھی یہی ہے۔ واضح رہے کہ
صرف شے اور اس کی نمایندگی کرنے والے لفظ میں تعلق ہی من مانا اور ثقافتی نہیں ہے، بلکہ دال اور
مدلول (یعنی شے کے بجائے شے کے تصور) میں رشتہ بھی ثقافتی ہے، یعنی اشیا کے تصورات قائم
کرنا اور انھیں سگنی فائر سے جوڑنا، ہر ثقافت میں اپنے اپنے طور پر ہوتا ہے، اس لیے ہر زبان میں
کئی ایسے تصورات ہوتے ہیں، جو دیگر زبانوں میں نہیں ہوتے اور نہ جنھیں دوسری زبانوں میں
تصور ہی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً لفظ کتاب کے جو سگنی فائیڈز ایک مذہبی معاشرے میں ہوتے ہیں،
وہ سائنسی صنعتی معاشرے میں نہیں ہوتے، نیز الہامی مذہبی معاشرے اور غیر الہامی مذہبی
معاشرے میں بھی کتاب کے مدلولات مختلف ہوتے ہیں۔

دال اور مدلول میں من مانے رشتے کے تصور پر دو حوالوں سے اعتراض ہوسکتا
ہے۔ Onomatopoeic اور Exlamations کے حوالے سے۔ اول الذکر وہ الفاظ ہیں، جو
کسی صوت کی نقل ہیں، جبکہ ثانی الذکر وہ الفاظ ہیں، جو کسی جذباتی کیفیت میں بے ساختہ ادا

ہوئے اور اس کیفیت کی لرزشوں کو اپنے اندر سموئے ہوتے ہیں، مگر سوسیئر کا جواب یہ ہے کہ دونوں (حقیقی نہیں) قیاسی نقل ہیں۔ شروع میں ان الفاظ کی جو صورت تھی، وہ امتدادِ زمانہ کے ساتھ باقی نہیں رہی، نیز ان کی تعداد بہت کم ہے۔

سگنی فائر اور سگنی فائیڈ کے رشتے کو من مانا اور ثقافتی قرار دے کر سوسیئر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زبان محض ایک فارم ہے، جو جوہر سے خالی ہے۔ جوہر کو ثبات حاصل ہے، وہ اٹل اور ناقابل تغیر ہے، جبکہ فارم تغیر پذیر ہے، جوہر مابعد الطبیعیاتی صداقت کے بمنزلہ ہے اور فارم ایک طبعی (فطری نہیں) حقیقت ہے، جسے ثقافتی عوامل نے قائم کیا ہے۔ زبان کی فارم دراصل رشتوں کا ایک نظام ہے۔ سوسیئر کے مطابق یہ رشتے دو طرح کے ہیں: عمودی (Paradigmatic) اور افقی (Syntagmatic)۔ زبان کے عمودی رشتے انتخاب کی بنیاد پر اور افقی روابط، اتصال کی اساس پر استوار ہیں۔ عمودی رشتے دراصل فرق کے رشتے، اور افقی روابط، قربت کے رشتے ہیں۔ مثلاً لسانی اظہار کے لیے پہلے کسی مخصوص لفظ کا انتخاب کرنا ہوتا ہے اور اس انتخاب کے لیے لفظوں کے بھنڈار کو کھنگالا جاتا ہے اور اس بھنڈار میں جتنے لفظ یا لسانی نشانات موجود ہیں، ان کے درمیان فرق کے رشتے ہیں اور فرق کی بنا پر ہی ہر لفظ کی پہچان اور انتخاب ممکن ہے۔ لسانی نظام میں کتاب اس لیے کتاب ہے کہ کتا ہے نہ قلم۔ لفظوں کے انتخاب کے بعد انھیں ایک بامعنی جملے میں جوڑنا، ان کے درمیان قربت کے رشتے قائم کرنا ہے۔ سوسیئر کی لسانیات میں زبان کے نحوی اصولوں سے زیادہ نشان کی ماہیت اور لسانی نظام میں اس کی قدر و قیمت پر زور موجود ہے۔

اگر لسانی نشان فقط فرق سے پہچانا جاتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ لسانی نشان (اور زبان کے دیگر عناصر) قائم بالذات اور مستقل نہیں۔ بقول جان سٹورک:

> "It is the place which a particular unit, be it phonetic or semantic, occupies in the linguistic system which alone determines its value" (9)

گویا لسانی نشان کی قدر (یا معنی) خود اپنے طور پر متعین نہیں ہوتی بلکہ اس مقام کی مرہون ہے، جو لسانی نظام میں اسے ملا، یا اس نے حاصل کر رکھا ہے۔ اس مقام سے ہٹ کر نشان بے معنی ہے۔ مثلاً لفظ علم کو لیجیے۔ صوتی سطح پر اس کی حدود وہ ہیں، جو اسے لفظ ''علم'' یا الم اور بلم سے متمیز

کرتی ہیں اور معنوی سطح پر اس کی حدود اسے ادراک، معرفت، عرفان وغیرہ سے الگ کرتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہر نشان کی حدود دراصل دوسرے نشانات سے فرق سے عبارت ہیں۔ یہیں ساختیات ایک اہم کلیہ وضع کرتی ہے، یہ کہ بغیر افتراق کے کوئی معنی ممکن نہیں۔ (۱۰) اگر لسانی نشانات کے صوتی اور معنوی افتراقات ملحوظ نہ رکھے جائیں تو ان کے معانی قائم ہی نہ ہو سکیں۔ یہ افتراقات (Differances) بھی مطلق ہیں نہ فطرت کے پیدا کردہ ہیں، بلکہ فقط روایت اور کنونشنز کے زائیدہ ہیں۔ لفظ علم کو مخصوص صوتی اکائی بنانا یا اسے معرفت سے مختلف مفہوم پہنانا ایک ثقافتی اور کنونشنل عمل ہے اور اسی بنا پر افتراقات حتمی بھی نہیں ہیں۔ ہر لفظ کی صوتی اور معنوی حدود قابل تغیر ہیں۔ یہاں سوسیئر کی لسانیات یا ساختیات کے دو اہم نکتوں کی نشان دہی ضروری ہے: ایک یہ کہ لسانی نظام کے اجزا (یعنی نشانات اور الفاظ) خود مکتفی جوہر نہیں ہیں۔ ان کی قدر و قیمت اس رشتے کی مرہون ہے، جو انھوں نے دیگر اجزا سے قائم کر رکھا ہے (اور یہ رشتہ فرق کا ہے)۔ یوں زبان ایک مکمل نظام ہے۔ تمام معانی زبان کے نظام کے اندر اور فقط اسی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ دوسرا نکتہ اسی منطقی طور پر جڑا ہوا ہے۔ جب معنی فرق سے پیدا ہو رہا ہے تو گویا لسانی نشانات ایک دوسرے پر منحصر (Interdependent) ہیں اور Relational character رکھتے ہیں۔ چونکہ نشانات اپنی معنی خیزی کے لیے ایک دوسرے پر منحصر ہیں، اس لیے یہ باہر کی دنیا سے بے نیاز بھی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ہر نشان کسی حقیقی شے یا مظہر یا کیفیت کے لیے وضع کیا جاتا ہے، مگر لسانی نظام کے اندر نشان کے معنی اس حقیقی شے کے حوالے سے نہیں، دوسرے نشانات سے فرق کی وجہ سے قائم ہوتے ہیں۔ اس بات سے یہ عام فہم تصور بھی مسترد ہو جاتا ہے کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے، حقیقت کو جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ ساختیات، لسانی اظہار کو کوئی معصومانہ، سادہ اور مستقیم فعل نہیں سمجھتی، یعنی زبان کے ذریعے حقیقت بعینہٖ اسی طرح ظاہر نہیں ہوتی، جس طرح وہ باہر، زبان کے وسیلے سے ہی تشکیل پاتی ہے۔ گویا حقیقت زبان کے اندر لکھی جاتی ہے، جسے پڑھنا پڑتا اور Decode کرنا پڑتا ہے۔ اس طرح ساختیات کی رو سے حقیقت ایک متن (Text) ہے اور اس حقیقت میں خود انسان کی حقیقت بھی شامل ہے۔

اب تک کی بحث سے یہ واضح ہے کہ سوسیئر کی لسانیات (=ساختیات) زبان کی ایک ایسی کلیت کو دریافت اور مرتب کرنا چاہتی ہے، جو صرف زبان کے عام اجزا (اور ان کے رشتوں) کو

محیط ہو، بلکہ جو ان (ثقافتی) سرچشموں کی نشان دہی بھی کر سکے، جو زبان کے ترسیلی ابلاغی عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ سوسیئر نے اپنی لسانی تھیوری میں، لانگ، اور 'نشان' کو بہ طور خاص اہمیت دی، جیسا کہ ان دونوں اصطلاحات کے معانی کی مذکورہ بالا وضاحتوں سے ظاہر ہے۔ یہ زبان کے ترسیلی عمل کو Conventionalized system کے تابع قرار دیتی ہیں۔ یہیں سوسیئر کی ساختیات نشانیات تک پہنچتی ہے۔ سوسیئر سے پہلے امریکی فلسفی C.S.Pierce (۱۸۳۹ء۔۱۹۱۴ء) نشانیات پر اظہار خیال کر چکا تھا۔ اس کے لیے اس نے Semioitices کی اصطلاح وضع کی تھی اور اس سے مراد The formal doctrine of signs لیا تھا، جبکہ سوسیئر نے سیمیالوجی کو The general science of signs کہا۔ (۱۱) نشانیات، نشانات (Signs) کا مطالعہ کرتی ہے اور ساختیات کی طرح تصور ہے، جو ساختیات میں ہے، یعنی نشانات من مانے اور ثقافتی عمل کی پیداوار ہوتے ہیں اور ہر نشان ایک کوڈ ہے، جسے ڈی کوڈ کیا جاتا ہے۔ کسی شے کو نشان بنانے اور اسے ڈی کوڈ کرنے کے طریقے ہر ثقافت خود طے کرتی ہے، اس لیے نشانات کو ان کے مخصوص ثقافتی، پس منظر میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ نشانیات میں نشانات کا دائرہ وسیع ہے، یعنی نشانیات لسانی نشانات کے علاوہ نشانات کو بھی زیر مطالعہ لاتی ہے۔ مثلاً لباس، کھانے کے آداب، میل جول کے طریقے، نشست و برخاست رسوم و رواج وغیرہ کو نشانات کے طور پر لیتی ہے، کیونکہ یہ سب Conventionalized practices ہیں۔ یہ معانی رکھتے ہیں اور معانی کا تعین اجتماعی تقلیدی عمل کے ذریعے ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی مخصوص لباس ہو یا میل جول کا طریقہ، مصافحہ ہو یا جھکنا، پرنام ہو یا سلام، یہ فی نفسہ کوئی معنی (اور کوئی جوہر) نہیں رکھتے، ان کے معانی کا تعین مخصوص ثقافت کرتی ہے۔ لسانی صلاحیت کی طرح میل جول کی جسارت تمام انسانوں میں یکساں طور پر موجود ہے، مگر میل جول کے طریقے اور ان طریقوں سے معانی نتھی کرنے کا عمل ہر ثقافت کا اپنا ہے۔

نشانات میں ہر چند نشانات کا دائرہ وسیع ہو کر پورے کلچر کو محیط ہو جاتا ہے، مگر نشانیات کسی نشان کو الگ مظہر قرار نہیں دیتی۔ وہ نشان کو کسی کلچر کے مجموعی نشانیاتی نظام (Signifying system) کی رو سے معرض تجربہ میں لاتی ہے۔ اس طرح ساختیات اور نشانیات، دونوں جملہ ثقافتی نشانات کو ایک دوسرے سے منسلک اور ایک دوسرے پر منحصر گردانتی ہیں۔ رچرڈ ہارلینڈ کے

لفظوں میں:

> "Truly the total interdependent system of a society's meaning-categories carries a total interdependent way of looking at the world" (12)

یعنی کسی ثقافت کے مختلف مظاہر اور اعمال کو ایک ایسے کل کے طور پر لیا جانا چاہیے، جس کے اجزا ایک دوسرے سے نامیاتی ربط رکھتے ہیں اور اسی ربط کی وجہ سے بامعنی بنتے ہیں۔ ان تصریحات سے یہ گمان ہوتا ہے کہ جیسے نشانیات، لسانیات سے الگ ہو جاتی ہے، مگر یہ گمان ہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نشانات کے مطالعے کے لیے (سوسیئر کی) لسانیات کو ہی ماڈل بناتی ہے۔ اس کے باوجود کہ کسی ثقافت کے مجموعی نشانیاتی عمل (Semiological process) میں لسانیات محض ایک جز ہے، اس کا جواز خود سوسیئر نے پیش کیا ہے:

> "We may therefore say that signs which are entirly arbitrary convey better than others semiological process. That is why the most complex and the most wide spread of all systems of expression, which is the one we find in human language, is also the most characteristic of all, In this sense, linguistics serves as a model for the whole of semiology, even though language represent only one type of semiological system" (13)

اس طرح ساختیات اور نشانیات، دونوں میں لسانیات کو ایک ماڈل کے طور پر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ساختیات نے لانگ کو اور نشانات نے نشان کے تصور کو بالخصوص اہمیت دی ہے۔ ساختیات اور نشانیات کے تحت ہونے والے ثقافتی، نفسیاتی، بشریاتی، ادبی، فلسفیانہ اور تاریخی مطالعات میں لسانیات کی یہ اہمیت برقرار رہی ہے اور مظہر کو زبان اور متن کے طور پر پڑھے جانے کی روش وجود میں آئی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا سوسیئر سے پہلے انسان کے ثقافتی اور معنیاتی اعمال

کے ضمن میں لسانیات کی اہمیت کا احساس نہیں تھا اور سوسیئر نے جو لسانی ماڈل پیش کیا ہے، وہ سو فیصد سوسیئر کی ہی اختراع ہے؟ تفصیل میں جانے کا یہ محل نہیں مگر چند اہم حقائق کا اظہار ضروری ہے۔ پہلے مذکورہ سوال کے دوسرے حصے کو لیجیے۔ سوسیئر کی لسانیات اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) پر مشتمل ہے اور ایک جوڑ لانگ اور پارول سے عبارت ہے۔ لانگ اور پارول سے ملتا جلتا تصور سوسیئر سے پہلے پروشیا (جرمنی کی ریاست) کے Wilhelm von Humboldt (م ۱۸۳۵ء) پیش کر چکے تھے۔ انھوں نے کہا کہ زبان خارجی اور داخلی صورتیں رکھتی ہے۔ خارجی صورت سے مراد آوازیں ہیں، جو زبان کا خام مواد ہیں، جبکہ داخلی صورت سے مراد زبان کی ساخت اور گرامر ہے۔ زبان کی گرامر اور ساخت کو زبان کے خام مواد (آوازوں) پر لاگو کیا جاتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے یہ بھی لکھا کہ زبان محض اظہار نہیں ہے، بلکہ ان تہ نشین قوانین پر بھی مبنی ہے، جو اس اظہار کو ممکن بناتے اور منضبط کرتے ہیں۔ (۱۴) اس نظریے کو سوسیئر کی لانگ کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح انیسویں صدی ہی کے Hipoolyte Taire نے ۱۸۷۰ء میں دال اور مدلول میں فرق کیا تھا، تاہم اس نے Sense اور Sound کے مفہوم میں دال اور مدلول کو لیا تھا۔ زبان کے Arbitrary ہونے کا تصور بھی کسی نہ کسی شکل میں ہابز، لاک، لیبنیز، برکلے، فشٹے اور ہیگل کے یہاں مل جاتا ہے۔ مثلاً ہیگل نے نشان اور علامت کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "... In symbol there is a direct relation between meaning and its vehicle, in signs by contrast there is no such relation"(15)

یعنی نشان من مانا ہے، مگر علامت کسی نہ کسی منطق، مشابہت یا قربت پر استوار ہوتی ہے۔ اس طرح Icon اور Index ہیگل کے یہاں علامت ہوں گے۔

سوسیئر ہر چند اپنی لسانیات کو سائنس بنانا چاہتا تھا، مگر اس نے لسانی نظام کے تجزیے میں ثقافتی سوالات کو چھیڑا اور ان سوالات کے جو مختلف النوع مضمرات تھے، ان سے سوسیئر کی لسانیات، فلسفے کے قریب آ گئی۔ نتیجتاً سوسیئر کے لسانی نظریات انسان کے تصور ذات، تصور حقیقت، انسان اور دنیا کے رشتے سے متعلق بعض چونکا دینے والی فلسفیانہ بصیرتوں کو جنم دیتے

ہیں۔ سوسیئر سے پہلے اور سوسیئر کی فکر کے متوازی لسان کو فلسفیانہ فکر میں برتا گیا ہے، اس طرح زبان کی فلسفیانہ اہمیت کا احساس پیدا کرنے اور زبان کی تھیوری کو اہم فکری و ثقافتی مسائل کی تفہیم و تجزیے میں بروئے کار لانے کے ضمن میں سوسیئر کو اولیت حاصل نہیں ہے، تاہم سوسیئر کی لسانی تھیوری کی فلسفیانہ جہت کے صحیح ادراک کے لیے اسے بیسویں صدی کے لسانی تجزیے (Linguistec Analysis) کے مقابل رکھنا ضروری ہے۔

'لسانی تجزیہ' بیسویں صدی کے مغربی فلسفے کا محبوب موضوع ہے۔ اول یہ احساس کہ زبان انسان کی ایک ممتاز خصوصیت ہے۔ انسان دوسرے جانوروں سے اس لیے ممتاز ہے کہ انسان سوچ سکتا، تجزیہ کر سکتا اور پھر ان کی روشنی میں فیصلے کر سکتا ہے۔ سوچنے اور تجزیہ کرنے کا سارا عمل زبان کی وجہ سے، زبان کے ذریعے اور زبان کے اندر انجام پاتا ہے۔ چنانچہ زبان کی ماہیت اور حدود کا تجزیہ کرنے سے خود انسانی فکر کی ماہیت اور حدود کو سمجھا جا سکتا ہے۔ (زبان کی اہمیت کا یہ احساس ساختیات اور نشانیات میں بھی ہے، ایک دوسرے طرز استدلال کے ساتھ) لسانی تجزیے کا دوسرا محرک یہ خیال تھا کہ فلسفے کے تمام مسائل دراصل مسائل ہیں۔ مثلاً آزادی، ارادہ، صداقت، حسن، خیر، شر، خدا اور انسان کی فلسفے میں جو تعریفیں پیش کی گئی ہیں، وہ درحقیقت ان اصطلاحات فلسفہ کے معانی کے تعین کے ضمن میں وضع ہوئیں۔

ویسے تو لسانی تجزیہ تمام قابل ذکر فلسفیوں کے یہاں ملتا ہے، تاہم ۲۰ ویں صدی میں اسے برٹرینڈ رسل، جی ای مور، لڈونگ وٹگنسٹائن اور ویانا سرکل کے فلاسفہ نے بالخصوص رواج دیا۔ ویانا سرکل سے وابستہ فلسفیوں نے منطقی اثباتیت (Logical Positivism) کی تھیوری پیش کی تھی۔ اسی سرکل کے فلاسفہ نے ہی یہ دعویٰ کیا کہ فلسفیانہ مسائل دراصل لسانی تجزیے کے مسائل ہیں۔ مثلاً روڈ ولف کارنیپ (Rudolf Carnap) نے فلسفیانہ مسائل پیش کرنے کے دو طریقوں میں امتیاز کیا: ایک کو اس نے مادی طریق (The material mode) اور دوسرے کو رسمی طریق (The formal mode) کا نام دیا۔ (۱۷) مادی طریق میں فلسفیانہ مسائل کو اس طور پر پیش کیا جاتا ہے، جیسے یہ مسائل دنیا سے متعلق ہوں، اور رسمی طریق میں مسائل کی پیشکش لسانی مسائل کے طور پر ہوتی ہے۔ مثلاً 'خیر' ایک فلسفیانہ سوال ہے۔ اگر اسے اس طور پر پیش کیا جائے کہ خیر کیا ہے؟ تو یہ مادی طریق ہوگا کہ اس طرح خیر (مادی) دنیا سے متعلق مظہر متصور ہوگا،

اور اگر اسے یوں پیش کیا جائے کہ خیر سے مراد کیا ہے؟ تو یہ رسمی طریق ہوگا کہ اس طرح لفظ خیر کی ان معنوی دلالتوں کو سمجھنے کی سعی ہوگی، جو اسے دوسری فلسفیانہ اصطلاحات سے الگ کرتی ہیں۔ روایتی فلسفیوں نے فلسفیانہ مسائل کو مادی طریق میں پیش کیا ہے اور منطقی اثباتیت والے ان مسائل کو رسمی طریق سے پیش کرتے ہیں۔ اس طرح ان لوگوں نے مسائل کی تفہیم میں 'مسائل کی زبان' کو بنیادی اہمیت دی، نہ کہ زبان کو۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد وٹگنسٹائن اور آسٹن (John L Austin) نے منطقی اثباتیت کے برعکس زبان کی تھیوری پیش کی۔ ان کا خیال تھا کہ روزمرہ عام استعمال ہونے والی زبان کے تجزیے سے تمام فلسفیانہ مسائل کا حل تلاش کیا جا سکتا ہے، کیونکہ عام زبان ان تمام باتوں، رابطوں اور امتیازات کی حامل ہوتی ہے، جنھیں کئی نسلوں نے انسانی ضرورتوں کی خاطر سوچا ہوتا ہے اور یہ رسمی زبان سے مختلف اور کہیں وسیع ہوتی ہے، جسے منطقی اثباتیت کے مکتب نے اہمیت دی تھی۔ یوں عام زبان کی تھیوری میں بڑی حد تک خود زبان کی اہمیت کا احساس موجود ہے۔ آگے چل کر وٹگنسٹائن نے زبان کی ایک اور تھیوری دی، جو دراصل عام اور خاص زبان کے امتزاج سے عبارت ہے۔ اس نے سائنس، مذہب، فلسفے، اخلاقیات اور دیگر انسانی سرگرمیوں سے متعلق زبان میں فرق کیا اور نظریہ پیش کیا کہ زبان کی ہر صورت انسانی زندگی کی مخصوص صورت کی نمائندگی کرتی ہے، اس لیے اگر ہم کسی مخصوص طرز زندگی کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں تو اس سے وابستہ زبان کا تجزیہ کرلیں۔ مذہبی زبان کے تجزیے سے مذہبی طرز زندگی کو سمجھا جا سکتا ہے، سائنسی زبان کے تجزیے سے سائنسی طرز فکر اور طرز حیات کی تفہیم کی جا سکتی ہے، گویا تجربے اور ہر علم کی اپنی زبان ہے، اور تجربے کی ساری لرزشیں اور علم کی جملہ جہتیں اس کی زبان میں منتقل ہو جاتی ہیں۔ غور کریں تو اس نظریے میں دراصل کارنیپ کے مادی اور رسمی طریق کو یکجا کیا گیا ہے۔ وٹگنسٹائن کا یہ بھی خیال تھا کہ کسی مخصوص طرز زندگی یا اس کی زبان کو باہر سے معرض تجربہ میں نہیں لایا جا سکتا ہے۔ اسے صرف اندر سے، اس کی اپنی اصطلاحات، لفظیات کی رو سے سمجھا جا سکتا ہے اور (صداقت پسند) فلسفے کا یہی کام ہے، (۱۸) یعنی مذہبی تجربے کو سائنسی حقیقت پسندی کے اصول سے سمجھا جا سکتا ہے، نہ جانچا جا سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو وٹگنسٹائن کا یہ نظریہ فلسفیانہ کم اور اخلاقی (اور دفاعی) زیادہ ہے۔ کسی تجربے یا علم کی اصل اساس کا لحاظ رکھنا ایک اخلاقی تقاضا ہو سکتا ہے، مگر سوال یہ ہے

کہ کیا تجربے یا علم کو اندر سے سمجھنے کے لیے کسی دوسرے زاویۂ نظر کے بغیر کام چل سکتا ہے؟ کسی تجربے کے تحت جینا اور بات ہے اور اس کی تفہیم و تعبیر دوسری بات ہے۔

اب یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ سوسیئر کے یہاں اور لسانی تجزیے والوں کے ہاں زبان کو ملنے والی اہمیت میں فرق کیا ہے۔ ہر چند دونوں کے یہاں یہ احساس مشترک ہے کہ زبان کے ذریعے انسانی فکر اور فلسفے کے سوالات کی گرہیں کھولی جا سکتی ہیں، مگر بڑا فرق یہ ہے کہ لسانی تجزیے والے، زبان اور اسلوب کے مفکر ہیں اور سوسیئر ''لسانیاتی مفکر'' ہے۔ سوسیئر نے زبان کی سائنس کو اور لسانی تجزیے کرنے والوں نے عام اور خاص زبان کے مطالعے کو اپنا موضوع بنایا۔ سوسیئر زبان (کسی ایک زبان یا زبان کے کسی ایک اسلوب کو نہیں) کی ساخت تک پہنچتا ہے اور زبان کی کلیت پسندانہ تھیوری پیش کرتا ہے، جس کی مدد سے مجموعی انسانی صورت حال کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ (یہ دوسری بات ہے کہ مجموعی صورت حال کا تصور کرتے ہوئے اس صورت حال کے مخصوص اور انفرادی گوشے نظر انداز بھی ہو جاتے ہیں)

جیسا کہ ابتدا میں بیان ہوا، ساختیاتی تنقید، ساختیات یا سوسیئر کے یک زمانی، کلیت پسندانہ، اضدادی جوڑوں پر مبنی، نشانات کے نظام اور نشان کے دال اور مدلول میں منقسم ہونے سے عبارت لسانی ماڈل پر مبنی ہے، گویا ساختیاتی تنقید کا سرچشمہ سوسیئر کی لسانیات ہے۔ یہ سوال زیر بحث رہا ہے کہ کیا لسانیات کو ادبی تنقید کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا ایک مجموعی اور ایک خصوصی رخ ہے۔ عمومی رخ سے یہ سوال ادب و نقد ادب اور زبان کے رشتے کو معرض بحث میں لاتا ہے اور خصوصی رخ سے سوسیئر کے لسانی ماڈل (اس کے ثقافتی و فلسفیانہ مضمرات سمیت) اور ادب کے تعلق کو یہ سوال چھیڑتا ہے۔ تو دوروف کی یہ دلیل کہ چونکہ ادب زبان ہے، اس لیے زبان سے متعلق کوئی علم، ادب کی تفہیم میں کارگر ہے۔ (۱۹) اور بارت کا یہ استدلال:

(20)"Language is literature's Being, its very world"

لسانیات اور ادب کے رشتے کو عمومی زاویے سے دیکھنے عبارت ہیں۔ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ ادب تحریری صورت میں ہوتا ہے۔ یوں ادب زبان کے ذریعے، زبان کے اندر اور زبان کے تحت قائم ہوتا ہے، اس لیے زبان اور ادب کے رشتے کی ناگزیریت اور لزوم میں تو کوئی شک نہیں۔ اس زاویے سے یہ دلیل قوی لگتی ہے کہ زبان سے متعلق کوئی بھی علم، ادب کی تفہیم میں

معاون ہے، مگر ذرا سا غور کرنے سے اس دلیل کا بوداپن نمایاں ہو جاتا ہے۔ ادب زبان، بلکہ تحریری زبان کے ذریعے ضرور وجود میں آتا ہے۔ (اور بارت کی رائے میں تو ادب سوچنے، بتانے اور محسوس کرنے کے بجائے تحریر کے عمل میں وجود رکھتا ہے) مگر ادب کی زبان عام روزمرہ یا مختلف علوم کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اسی بنا پر رومن جیکب سن نے زبان کے ایک سے زائد تفاعل کی نشان دہی کی اور یہ بتایا کہ ادب کا ناادب سے فرق لسانی تفاعل کے فرق کا پیدا کردہ ہے۔ سادہ لفظوں میں ادب میں زبان کی وہ کارکردگی نہیں ہوتی، جو ناادب میں ہوتی ہے۔ اس صورت میں زبان سے متعلق ہر علم، ادب کی تفہیم اور تجزیے میں مدد نہیں دے سکتا، زبان سے متعلق علم میں زبان کی تاریخ، زبان کی ساخت، حرفوں اور لفظوں کی اصوات، الفاظ کے مآخذ، الفاظ کے معانی، جملہ بندی کے قواعد وغیرہ کی بابت تحقیقات شامل ہیں۔ ہر چند اسلوبیاتی تنقید نے صوتیات، لفظیات اور معنیات پر اپنا مدار رکھا ہے، مگر یہ مکتب تنقید نہایت محدود سطح پر ادب کے مطالعے میں کار آمد ہے۔ یہ ادبی مطالعے کو سائنسی مطالعہ بنا کے رکھ دیتا ہے اور یہیں سے اس کی محدودیت خود اسی کا منہ چڑانے لگتی ہے، لہٰذا ادب لسانیات کا رشتہ مخصوص حدود اور بعض شرائط کا پابند ہے۔ سوسیئر نے لسانی نشان کا جو تصور پیش کیا اور نشانیات کے ضمن میں جو کچھ لکھا، وہ امکانات رکھتا ہے۔ نشانیات کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ کوئی نشان الگ تھلگ مظہر نہیں ہے۔ ہر نشان کو اس کی ثقافت کے مجموعی نشانیاتی نظام کے اندر ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ گویا ثقافتی نشانات کا الگ نیٹ ورک ہوتا ہے اور اسی نیٹ ورک کی نسبت سے نشان کے مفہوم و مقصد کا تعین ہوتا ہے۔ ادب بھی ایک نشانیاتی عمل (Semiological process) ہے، اس لیے اسے پورے ثقافتی نشانیاتی نظام سے نسبت کے تحت سمجھنا ممکن اور مناسب ہے اور ثقافتی نشانیاتی نظام کی تفہیم کے ضمن میں سوسیئر نے لسانیات کو ایک ماڈل قرار دیا۔ واضح رہے کہ لسانیات سے سوسیئر کی مراد خود اس کی پیش کردہ لسانیات ہے۔ لسانیات اور ادب کے رشتے کے ضمن میں جوناتھن کلر کے خیالات سوسیئر کی وضاحتوں کا ہی عکس ہیں۔ مثلاً کلر کا یہ کہنا کہ سماجی اور ثقافتی مظاہر محض مادی اشیا و واقعات نہیں بلکہ وہ (نشان کی طرح) معنی کی حامل اشیا اور واقعات ہیں اور یہ معنی ان نشانات کے اندر نہیں بلکہ ان کے باہمی رشتوں کا مرہون ہے، (۲۱) سوسیئر کے مندرجہ بالا خیال سے ہی ماخوذ ہے۔ رومن جیکب سن نے ادبی مطالعات میں لسانیات کو برتنے کے ضمن میں جو رائے دی ہے، وہ بھی توجہ

طلب ہے۔ اس کے خیال میں لسانیات اس وقت ادب (شعریات) کی تفہیم میں کار آمد نہیں رہتی، جب وہ گرامر یا زبان کی خارجی ساخت کے Non-semantic مسائل تک محدود ہو، (۲۲) مگر جہاں لسانیات زبان کے معنیاتی عمل، زبان کی داخلی ساخت اور اس کی تشکیل کرنے والے عوامل کا احاطہ کرتی ہو، وہاں یہ ادب کی شعریات کی دریافت اور تجزیے میں مدد ہی نہیں راہنمائی کرتی ہے۔ اس وضع کی لسانیات، جیکب سن کے نزدیک، دوسرے نشانیاتی نظاموں (ادب، فیشن، فلم، فن تعمیر، بشریات وغیرہ) سے مماثلت رکھتی ہے اور اس بنا پر ان سب کے مطالعے میں کار آمد ہے۔ یہیں سے ہر ثقافتی مظہر کو زبان کے طور پر ایک متن کی حیثیت سے زیر مطالعہ لانے کی ایک تحریک چلی، جس نے علوم (بشریات، نفسیات، تاریخیت) نظریات (مارکسیت، مظہریت) فلسفے (ڈی کنسٹرکشن) اور سماجی و ادبی مطالعات کو شدت سے متاثر کیا۔

یوں تو ساختیاتی تنقید میں سوسیئر کے لسانی ماڈل کے متعدد نکات کو کارفرما دیکھا جا سکتا ہے، مگر جس نکتے نے ساختیاتی تنقید کے مرکزی داعیے کی تشکیل کی، وہ لانگ ہے۔ لانگ زبان کا وہ تہ نشین نظام ہے، جس کی وجہ سے گفتگو اور تحریر کے نو بہ نو اور بے حساب پیرائے تخلیق ہوتے ہیں۔ یہ نظام، گفتگو/تحریر سے الگ وجود نہیں رکھتا، بلکہ گفتگو کے اندر اسی طرح موجود ہوتا ہے، جس طرح پانی کے اندر اس کی لہر یا کسی کھیل کے اندر اس کے قوانین۔ جب ادب کو زبان تصور کیا گیا تو یہ سمجھا گیا کہ ادب کی بھی لانگ ہے، جسے ساخت اور شعریات (Poetics) کا نام دیا گیا اور یہ خیال کیا گیا کہ جس طرح لانگ کی وجہ سے زبان میں معنی کا تفاعل قائم ہوتا ہے، اسی طرح شعریات بھی زیر سطح کارفرما رہ کر ادب کو بہ طور ادب قائم کرتی ہے۔ یہ شعریات ہی ہے جس کی وجہ سے اور جس کے تحت کوئی تحریر ادب پارہ کہلانے کے قابل ہوتی ہے، اس طرح ساختیاتی تنقید روسی فارملزم کی طرح ان اصولوں کو دریافت کرنے پر سرگرم ہوتی ہے۔ جو ادب کی ادبیت کے ضامن ہیں۔ اسی بنا پر روسی فارملزم کو ساختیاتی تنقید کا پیش رو بھی قرار دیا گیا ہے۔ تاہم دونوں مکاتب، ادب کی ''ادبیت'' کا تعین مختلف اصولوں اور مختلف بنیادوں پر کرتے ہیں۔

اگر زبان کی لانگ کی طرح ادب کی بھی لانگ یا شعریات ہے تو یہ شعریات ادبی متون کے اندر اسی طرح رواں ہوتی ہے، جس طرح جملوں کے اندر لانگ۔ لانگ کی وجہ سے جملے با معنی بنتے ہیں اور شعریات کی وجہ سے متون میں معانی پیدا ہوتے ہیں، چنانچہ شعریات وہ سرچشمہ ہے،

جہاں سے ادبی متون کو حیات ملتی ہے۔ساختیاتی تنقید ادب کے''ادب سرچشمہ حیات'' تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔جس طرح لانگ زبان کا کلی تصور دیتی ہے،شعریات بھی ادب کے بارے میں ایک کلیت پسندانہ تشکیل دیتی ہے۔یوں ساختیاتی تنقید کسی ایک فن پارے سے متعلق رائے دینے کی بجائے ادب کی ایک کلی ساخت مرتب کرنے کا جوکھم اٹھاتی ہے۔

یہ تو واضح ہے کہ ادب کا بہ طور ادب قائم ہونا اور ادب پارے میں معانی کا پیدا ہونا تہ نشین ساخت یا شعریات کا مرہون ہے،مگر سوال یہ ہے کہ شعریات ایک آزاد وجود ہے یا یہ کسی اور پر منحصر ہے؟اس سوال کے دو مختلف جواب دیے گئے ہیں: رومن جیکب سن کا خیال ہے کہ ادب کی شعریات دراصل ایک لسانی تفاعل ہے۔لسانی تفاعل ایک سے زائد ہیں (تفصیل آگے آئے گی)،شعریات ان میں سے ایک ہے۔گویا ادب کی شعریات کو لسانی تجزیے میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے،جبکہ رولاں بارت اور تودورف کا خیال ہے کہ شعریات،ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے،یوں شعریات کا ماخذ ثقافت ہے۔ثقافت،معنی آفرینی کے لیے علامتیں،کوڈز اور کنونشنز وضع کرتی ہے،ادب کی شعریات ان علامتوں اور کوڈز کو مستعار لیتی اور ایک سسٹم کی صورت دیتی ہے، لہٰذا ساختیاتی تنقید جس سسٹم یا شعریات کو اپنا ہدف بناتی ہے،وہ ادب کی اپنی ملک نہیں،بلکہ اسے ثقافت سے مستعار لیا گیا ہوتا ہے۔اس طرح ساختیاتی تنقید اپنی اس مطالعاتی نہج کے وسیلے سے ادب کے بارے میں نئے تصورات پیش کرتی ہے۔مثلاً یہ کہ ثقافتی شعریات پر منحصر ہونے کی بنا پر ادب کو خود مختار قرار نہیں دیا جا سکتا۔نئی تنقید نے ادب کو خود کفیل اور خود مختار اکائی ٹھہرایا تھا،ساختیاتی تنقید نے نئی تنقید کے اس محوری تصور کو رد کیا۔دوم ساختیاتی تنقید ادبی مطالعے کو مخصوص ثقافتی مطالعہ قرار دیتی ہے۔وہ براہ راست ادبی متن پر مرکوز ہونے کے بجائے اس ماورائے متن نظام کو کھوجنے کی کوشش کرتی ہے،جس کی وجہ سے متن میں معانی پیدا ہوتے ہیں۔ساختیاتی تنقید کی منزل متن کے معانی نہیں،معانی پیدا کرنے والا نظام ہے۔گویا ''کیا'' کے بجائے ''کیسے'' کی تدبیر کرتی ہے۔اس طرح ساختیاتی تنقید دیگر تنقیدی مکاتب سے ایک بالکل مختلف نہج اختیار کرتی ہے۔
ساختیاتی تنقید اس اعتبار سے تو متن اساس ہے کہ تاریخی وسوانحی عناصر کو مطالعہ متن سے الگ رکھتی ہے(یوں تاریخی سوانحی تنقید سے الگ ہو جاتی ہے)مگر یہ نئی تنقید کی طرح متن کو خود مختار تصور کر کے اس کے ہیئتی وترکیبی اجزا کے مطالعے سے بھی کوئی سروکار نہیں رکھتی اور نہ ہی متن کی تشریح،توضیح

اور تعبیر کرتی ہے۔تودورف کے مطابق:

> "In contradistinction to the interpretation of particular works, it does not seek to name meaning, but aims at a knowledge of the general laws that preside over the birth of eatch work" (23)

یوں ساختیاتی تنقید،تنقید کی عمومی روش سے یکسر الگ راہ بناتی ہے۔تنقید کے عمومی تصور کی رو سے فن پارے کے معانی دریافت یا متعین کیے جاتے ہیں،ان معانی کی توضیح اور تعبیر کی جاتی ہے،مگر ساختیاتی تنقید معنی کی بجائے ساخت تک پہنچتی ہے۔واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید یہ دعویٰ نہیں کرتی کہ فن پارے میں معانی ہوتے ہی نہیں ہیں،یا معانی بالکل عیاں ہوتے ہیں اور توضیح و تعبیر سے بے نیاز ہوتے ہیں۔اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید کی مطالعاتی روش وہی ہے،جو ساختیاتی لسانیات کی ہے۔لسانی ماہر جملے کے معانی بتانے کے بجائے ان عمومی اصولوں کو بیان کرتا ہے،جملے میں جن کی وجہ سے معانی جنم لے رہے ہوتے ہیں۔ساختیاتی تنقید کی رو سے ادبی متن میں معانی ہوتے ہیں،مگر معلق(Suspended)اور گریز پا(Elusive)ہوتے ہیں۔

معانی سے سروکار نہ رکھنے کی بنا پر ساختیاتی تنقید،ادبی متن (کے معانی) کے سچے اور جھوٹے،چھوٹے اور بڑے مقصدی اور غیر مقصدی،اخلاقی وافادی اور بے غرض ہونے سے بھی کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ساختیاتی تنقید متن کو ایک لسانی تشکیل اور نشانیات کا نظام (System of Signification) قرار دیتی ہے،چنانچہ رولاں بارت کہتا ہے کہ متن کی بات نہ سچ ہوتی ہے نہ جھوٹ،وہ بس valid اور non valid ہوتی ہے۔اس وقت زبان valid ہے،جب وہ ایک مربوط نشانیاتی نظام(Coherent systsem signs) کی حامل ہے۔لہٰذا ساختیاتی نقاد کا کام زبان اور معنی کے سچے اور جھوٹے ہونے کا فیصلہ کرنے کے بجائے یہ دیکھنا ہے کہ آیا متن ایک ایسی زبان کا حامل ہے،Vaild ہوا اور ایک مربوط نشانیاتی نظام سے عبارت ہو:

> "....its function is purely to evolve its own language and to make it as coherent and logical, that is as systematic as possible."(24)

بارت،ساختیاتی تنقید کو منطق سے بھی مشابہ قرار دیتا ہے۔جس طرح منطق کا کام

استدلال کے اصولوں کو دریافت کرنا ہے،اسی طرح ساختیاتی تنقید کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ ان اصولوں کو منضبط انداز میں پیش کرے، جو ادب کو ایک مربوط نشانیاتی نظام بناتے ہیں۔ظاہر ہے ایسی تنقید ادبی متن کو Discover کرنے کی بجائے اسے اپنی زبان میں Cover کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ادب کی شعریات یا ساخت کو خود اپنی زبان میں پیش کرنے کی بات کرکے بارت ساختیاتی تنقید میں آئیڈیالوجی کی راہ کھول دیتے ہیں اور واشگاف کہتے ہیں:

"....the major sin in criticism is not to have an ideology but keep quiet about it."(25)

اس جملے میں جو خطابت ہے،اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں،تاہم اس سے یہ باور ضرور آتا ہے کہ ساختیاتی نقاد کو اپنی آئیڈیالوجی وضع کرنے اور اسے مطالعہ متن کے دوران میں ظاہر کرنے کی آزادی حاصل ہے۔

رومن جیکب سن،شعریات کو لسانیات کے اندر تلاش کرتا ہے۔دراصل سوسیئر کے لسانی نظریات سے یہ بات عام ہوئی کہ لسانیات محض زبان کا قواعدی اور زبان کی تاریخی تبدیلیوں کا مطالعہ نہیں ہے۔لسانیات کے ذریعے لفظ اور دنیا (ڈسکورس اور موضوع ڈسکورس) کے رشتے کو بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ جو رشتہ دراصل زبان کی وجہ سے اور زبان کے اندر وجود رکھتا ہے،لہٰذا زبان کی ساخت کے مطالعے سے لفظ اور دنیا کے ان رشتوں کو سمجھا جاسکتا ہے،جو مختلف ڈسکورسز اور نشانیاتی نظاموں کی اساس ہیں۔رومن جیکب سن انہی مفروضات کی بنا پر شعریات کو لسانی ساخت کے اندر ہوا دیکھتا ہے۔وہ ان لوگوں سے اختلاف کرتا ہے، جو شعریات کو لسانیات سے الگ سمجھتے ہیں۔واضح رہے کہ رومن جیکب سن شعریات سے مراد محض شاعرانہ عمل نہیں لیتا، بلکہ اس سے مراد وہ اصول وقواعد لیتا ہے، جو ایک لسانی تشکیل کو ایک شہ پارہ بناتے ہیں، ادب کو نا ادب سے ممیّز کرتے ہیں، مگر وہ شعریات کو شاعرانہ عمل کے طور پر بحث لاتا ہے۔(شاعری کو پورے ادب کے طور پر لینے کی روش نئی نہیں ہے)۔

جیکب سن کے خیال میں زبان گو ایک وحدت ہے،مگر اس میں کثرت کی کئی صورتیں ہیں، یعنی ایک زبان متنوع وظائف (Functions) انجام دیتی ہے۔یہ وظائف کیا ہیں؟ یہ جاننے سے پہلے سادہ لسانی عمل کو جاننا ضروری ہے۔جیکب سن نے اس کا وضاحتی نقشہ یہ پیش کیا ہے۔

(26)

CONTEXT

MESSAGE

ADDRESSER ADDRESSE

CONTACT

CODE

اُردو میں اس نقشے کی صورت یہ ہوگی:

تناظر

کلام

مقرر سامع

رابطہ

کوڈ

گویا زبان کی کارکردگی چھ عوامل کی محتاج ہے:مقرر، سامع،کلام،تناظر، رابطہ اور کوڈ۔ مقرر،سامع اور کلام تو سامنے کی چیز ہیں کہ کوئی کہہ رہا ہوتا ہے اور کسی سے کہا جارہا ہوتا ہے،مگر اس بات کے ابلاغ،یعنی زبان کو اپنی کارکردگی دکھانے کے لیے مزید تین عوامل کی حاجت ہوتی ہے، جو سامنے کی چیز نہیں ہیں۔سب سے پہلے مقرر اور سامع کے درمیان طبعی یا نفسیاتی رابطہ کار ہوتا ہے۔یہ رابطہ دراصل کلام کو سامع تک پہنچاتا ہے،مگر کلام کے ابلاغ کے لیے ایک ایسے کوڈ کا ہونا ضروری ہے، جو مقرر اور سامع کے یہاں قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہو۔کوڈ دراصل وہ لغت یا قاعدہ ہے، جس کی مدد سے سامع یا قاری کسی بات کو ڈی کوڈ کرتا ہے،اس لیے اس حوالے اور پس منظر کے بغیر بات کے درست مفہوم کو سمجھنا ممکن نہیں ہوتا۔یہ حوالہ تناظر ہے۔

اگرچہ یہ بنیادی لسانی عمل کا تجزیہ ہے مگر زبان کے وہ متنوع وظائف انہی چھ عوامل پر منحصر ہیں، جن کی نشان دہی رومن جیکب سن نے کی ہے۔عوامل کی طرح زبان کے وظائف بھی چھ ہیں۔یہ وظائف کیوں کر پیدا ہوتے ہیں؟ خود جیکب سن کے لفظوں میں دیکھئے:

"The diversity lies not in a monopoly of some of these

several funcions but in a different hierachical order of functions." (27)

یعنی مذکورہ چھے عوامل باہم مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ کسی ایک عامل کی اجارہ داری اور باقی عوامل کی بے دخلی ممکن نہیں ہوتی، تاہم ان میں ایک ،قیمتی نظم، ضرور پیدا ہوتا ہے۔ ایک عامل حاوی ہوتا اور باقی اس کی معاونت کرتے ہیں اور Intredependents ہوتے ہیں۔ مثلاً جب مقرر حاوی ہوتو زبان کا Emotive اور اظہاری وظیفہ ظاہر ہوتا ہے۔ زبان کے اس تفاعل میں متکلم کے اس شے کی طرف رویے کا اظہار ہوتا ہے، جس کے متعلق بولا جارہا ہوتا ہے۔ جب تناظر حاوی ہوتو زبان کا حوالہ جاتی تفاعل ظاہر ہوتا ہے۔ زبان شے کی طرف کسی رویے کی نشان دہی کے بجائے خود شے کو بیان کررہی ہوتی ہے اور جب سامع حاوی ہوتو زبان کا Conative یا، ارادی تفاعل، ظاہر ہوتا ہے۔ رابطے کے حاوی ہونے کی صورت میں زبان کا جو تفاعل رونما ہوتا ہے، اسے Phatic کا نام دیا گیا ہے۔ کوڈ ہوتو اس سے زبان جو وظیفہ ادا کرتی ہے، اسے جیکب سن نے Metalingual کہا ہے۔ یہ دراصل کسی کلام کی ترسیل سے متعلق استفسار ہوتا ہے، اور جب خود کلام حاوی ہوتو زبان کے شاعرانہ تفاعل کا اظہار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب کلام مرکز میں ہو اور دوسرے عوامل (مقرر، سامع، تناظر وغیرہ) کلام کی مرکزیت کو قائم رکھنے میں معاون ہوں تو زبان کا یہ شاعرانہ عمل ہے۔ جیکب سن زبان کے وظائف کا یہ نقشہ بناتا ہے، جو گزشتہ صفحے پر پیش کئے گئے نقشے پر ہی استوار ہے:

REFERENTIAL
POETIC
CONATIVE PHATIC EMOTIVE
METALINGUAL

جیکب سن کے اس نظریے کا اہم نکتہ یہ ہے کہ شاعرانہ تفاعل (یا شعریات) زبان کی عمومی کارکردگی کا حصہ ہے۔ یہ بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ جب کسی لسانی عمل میں ساری توجہ کلام (یا متن) پر ہوتو یہ زبان کا شاعرانہ اور تخلیقی عمل ہے، مگر سوال یہ ہے کہ کیسے پتا چلے کہ لسانی عمل میں کلام حاوی ہے؟ دوسرے لفظوں میں شاعرانہ تفاعل کا اختصاص کیا ہے؟ رومن جیکب سن اسے کے

جواب میں کہتا ہے کہ شاعرانہ زبان کی خصوصیت، انتخاب اور ارتباط ہیں۔ کلام کو حاوی قرار دینے کا نکتہ جیکب سن نے سوسیئر سے لیا ہے، جس نے زبان کو یک زمانی (Synchronic) زاویے سے، لمحہ حاضر میں موجود زبان کے مطالعے کی راہ دکھائی۔ اسی طرح شاعرانہ زبان کے امتیاز کا نکتہ بھی سوسیئر سے ہی مستعار ہے۔ سوسیئر نے زبان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کی نشان دہی کی تھی۔ عمودی رشتے انتخاب اور افقی رشتے ارتباط کی بنیاد پر استوار ہیں۔ یہ رشتے عام لسانی اظہار میں موجود ہوتے ہیں۔ ایک سادہ جملہ بنانے کے لیے بھی پہلے کسی لفظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے اور پھر منتخب الفاظ کو مربوط کرنا پڑتا ہے۔ رومن جیکب سن نے انتخاب اور ارتباط کے اس اصول سے استعارے اور مجاز مرسل کا تصور اخذ کیا۔ استعارے کی بنیاد مماثلت اور مجاز مرسل کی قربت ہے۔ ہر لسانی رویے اور ہر نشانیاتی نظام (بشمول شاعری) میں استعارے اور مجاز مرسل کی کارفرمائی ہوتی ہے، مگر ان دونوں میں سے ایک حاوی ہوتا ہے۔ استعارہ حاوی ہوتو شاعری اور مجاز مرسل غالب ہوتو نثر وجود میں آتی ہے، گویا شاعری میں مماثلت اور نثر اور شاعری کا موضوع زندگی ہے، مگر زندگی سے نثر کا رشتہ قربت کا اور شاعری کا مماثلت کا ہے۔ نثر قربت کے اصول کی بنا پر زندگی کی ترجمانی میں حقیقت نگاری سے کام لیتی ہے، مگر شاعری مماثلت کے اصول کی وجہ سے زندگی کا علامتی اظہار کرتی ہے۔ ہر علامت کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ واضح رہے کہ استعارا اور مجاز مرسل، مماثلت اور قربت کے اصول ایک دوسرے کو بے دخل نہیں کرتے۔ یہ ساتھ ساتھ ہوتے ہیں۔ تاہم ان میں سے ایک دوسرے پر حاوی ہوتا ہے۔ یوں شاعری میں کسی حد تک نثر ہوتی اور نثر میں ایک حد تک شاعرانہ عنصر ہوتا ہے اور جب ایک عنصر حاوی ہوتا ہے تو باقی عناصر مبہم ہوجاتے ہیں۔ شاعری میں ابہام کی توجیہہ اس زاویے سے بھی کی جاسکتی ہے کہ جب شاعرانہ تفاعل غالب آتا ہے زبان کے دیگر وظائف مبہم تو ہوتے ہیں، مسخ (Obliterate) نہیں ہوتے، یعنی شاعرانہ تفاعل میں تخلیق کار، قاری، تناظر وغیرہ کی شناخت مبہم ہوجاتی ہے۔ شاعری میں یہ طے کرنا مشکل ہوتا ہے کہ مَیں کے صیغے میں خود شاعر بول رہا ہے یا کوئی فرضی کردار۔ جس کو مخاطب کیا جارہا ہے، وہ واقعی محبوب ہے یا ایک تخیلی پیکر اور جو تناظر شعر میں موجود ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے شعر میں معنی پیدا ہورہے ہوتے ہیں، اس کے اصلی خدوخال تقلیبی عمل سے گزر کر مبہم ہوچکے ہوتے ہیں، بنابریں شاعری کو مصنف اور اس کے

عصر کے حوالے سے پڑھنا کچھ زیادہ مفید نہیں۔

جیسا کہ اب تک کی وضاحت سے ظاہر ہے رومن جیکب سن کی راہ دیگر ساختیاتی نقادوں سے بڑی حد تک الگ ہے۔ جیکب سن سوسیئر کے لسانی ماڈل کو ادبی تنقید کی بنیاد بناتا ہے اور شعریات کی دریافت کرتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ بھی ساختیاتی نقاد ہے، مگر وہ رولاں بارت اور تودوروف کی مانند شعریات کو ثقافت میں دیکھنے کی بجائے خود لسانیات کے اندر دیکھتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔ تاہم تمام ساختیاتی نقادوں کے یہاں متعدد باتیں مشترک بھی ہیں۔ مثلاً سب ساختیاتی نقاد سوسیئر کے پیرو ہونے کے ناطے شعور کو لسانی / ثقافتی تشکیل قرار دیتے ہیں اور یوں انسانی شعور یا Cogito کر فرد کا کارنامہ تسلیم کرنے کے بجائے اسے فرد سے باہر اور فرد پر حاوی ثقافتی سسٹم پر منحصر گردانتے ہیں، اس طرح تحریر میں سے مصنف کی نفی خود بخود ہو جاتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کا فرانس میں جب وجودیت سے سامنا ہوا تو شعور اور انا کی نفی کا تصور وجودیت کی انسان دوستی (Humanism) سے ٹکرایا۔ وجودیت فرد کی حقیقی وجودی صورت حال پر مرتکز ہونے کی بنا پر انسان دوست تھی۔ ساختیات نے وجود کی بنیاد کو ہی چیلنج کر ڈالا اور اینٹی ہیومنزم کا علم بلند کیا، تاہم ساختیات کے اینٹی ہیومنسٹ رویے کو انسان دشمنی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا اینٹی ہیومنسٹ ہونا دراصل ایک منطقی رویہ ہے، ایک خاص نہج پر اشیا کے مطالعے کا نتیجہ ہے، جسے اختیار کرنے سے فرد فاعل کے بجائے زبان و ثقافت کی پراڈکٹ نظر آتا ہے۔ فرد اپنے بارے میں اشیا و مظاہر اور ان سے اپنے رشتوں کے بارے میں جو جو تصورات رکھتا ہے، انھیں اپنے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی حدود کے اندر قائم کرتا ہے۔ تصورات اور رویوں کے ذریعے دراصل اس ثقافتی پوٹینشل کو Realize کیا جاتا ہے، جو ایک تجرید ہے اور جسے اجتماعی سماجی عمل نے نمودی ہے، لہٰذا ساختیاتی تنقید ادبی متون کو بھی ایک ثقافتی پوٹینشل کی Realization قرار دیتی ہے اور ادبی متون کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ان متون کے وسیلے سے اس ثقافتی نظام کو گرفت میں لیتی ہے، جس نے متون کی تعمیر و تشکیل کی ہوتی ہے۔ یہ نظام مخصوص کوڈز اور کنونشنز رکھتا ہے، جس کا تعین ساختیاتی نقاد، دوران مطالعہ کرتا ہے۔

حوالہ جات

1. Dictionary of Literary Terms & Literary Theories,J.A Cuddon, London, Penguin, 1994, P, 922
2. J,G Merquior "Rise of Structuralism" From prague to paris (A critique of Structuralist & post structuralist Thought) Verog London, 1986 P,22
3. Ibid P,9
4. Ferdinand de Saussure "The object of study". Modem critical theory (Edited by David Lodge) New york, Longman 1988.P,3
5. Jonathan Cullar, Strucalist poetics london Routledge & Kegan Paul 1986 P,5
6. "The objcet of study", P,5
7. Ibid, P,10
8. Structuralist Poetics, P.16
9. John Sturrock, Structuralism and Since, Oxford, 1979, P,10
10. ....do...........
11. Ferdinand de Saussure, "Nature of Linguistic Sign". Modem Critical Theory, P,8
12. Richard Harland, Super Structuraalism, London, Routlidge, 1987, P,16.
13. "Nature of Linguistic Signs" P,11,12.
14. Encylopedia Britanica, Londen, William Baraton, 1982, P,994.
15. J.G Merquior, "The Rise of Structuralism", From prague to Pais,

13.

16. Encyclopedia Americana, P, 523.

17. Ibid

18. Ibid, P,524.

19. Tzvetan Todorov, "Definition of Poetics", Twentieth Century Literery Theory, P,134.

20. Roland Barthes, "Science Versus Literature", Twenteith Cantuary Literary Theory. P,140.

21. Structurlist Poetics. P,4.

22. Roman Jacobson, "Linguistics and Poetics". Modern Critical Theory, (Edited by Daved lodhe),P,34.

23. "Defintinon of Pietics", P,134.

24. Roland Barths, "Criticism as Language, Modern Literary Criticism, Edited by Lawrance I.Liptingand" A. Walten Litz, Atheneum, New York, 1972, P,434.

25. Ibid, P,435

26. "Linguistics and Poetics", P,35

27. ....do........

☆☆☆

ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے

ساختیاتی تنقید کی مخالفت میں ایک نکتہ یہ اٹھایا گیا ہے کہ اس کے اطلاقی نمونے پیش نہیں کیے جا سکے۔ لہٰذا یہ ایک کھوکھلا نظری مبحث ہے۔ یہ ''نکتہ طرازی'' لاعلمی کے شاخسانے سے زیادہ کچھ نہیں۔ معترضین کے علم میں نہیں کہ ساختیاتی تنقید کے متعدد عملی نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جتنے مقالات ساختیاتی تنقید کی نظری بنیادوں کو واضح کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں، اُتنے ساختیاتی تنقید کی رُو سے تجزیے نہیں کیے گئے، اور اس کی دو وجہیں ہیں: ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید جن لسانی، فلسفیانہ بنیادوں، پر استوار ہے، وہ ہمارے عمومی تنقیدی شعور کے لیے یکسر نئی اور اجنبی ہیں، انھیں آسانی سے اور اختصار کے ساتھ واضح نہیں کیا جا سکتا، اس لیے اس پر تواتر سے لکھنے کی ضرورت تھی۔ جب تک اس نئے تنقیدی حربے کے نظری پہلوؤں کو پوری شرح وبسط سے پیش نہ کیا جاتا، اس کا کامیابی سے اطلاق ممکن ہی نہ تھا۔ ساختیاتی تنقید کے نسبتاً کم عملی نمونوں کے سامنے آنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ ساختیات نے تنقید کے مزاج میں ایک بنیادی تبدیلی پیدا کی ہے۔ اس میں نظری مباحث کو باندازِ دگر داخل کیا ہے۔ ساختیات (اور اس کے بعد پسِ ساختیات) میں سماجی سروکاروں سے زیادہ اصولی، علمیاتی اور منہاجیاتی مسائل کو چھیڑا جاتا ہے۔ تاہم عمومی طور پر ادب تمام مباحث میں شامل رہتا ہے۔

بہ ہرکیف آئندہ صفحات میں ساختیاتی تنقید کے چار نمونے پیش کیے جارہے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے عصمت چغتائی کے افسانوں کا ساختیاتی مطالعہ کیا ہے اور فہیم اعظمی (مرحوم) نے اقبال فریدی کے ایک افسانے کو ساختیاتی تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ قاسم یعقوب نے مجید امجد کی نظم صاحب کا فروٹ فارم کو ساختیاتی تجزیے کے لیے منتخب کیا ہے، جب کہ راقم نے میراجی کی معروف نظم سمندر کا بلاوا کی شعریات دریافت کرنے کی کاوش کی ہے۔

ان سب مضامین میں ساختیاتی تنقید کا یکساں طریق کار اختیار نہیں کیا گیا۔ دوسرے

لفظوں میں اس مکتبِ تنقید کو ریاضیاتی کلیے کی طرح پیشِ نظر رکھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔اس امر پر چاروں نقادوں کا اتفاق ہے کہ ساختیاتی قرأت متن کی تہ میں مضمر اس نظام یا شعریات تک رسائی سے عبارت ہے، جو متن کے معانی کی ضامن ہے، مگر اسی کے ساتھ انھیں یہ احساس بھی ہے کہ شعریات جن کوڈز (ضابطوں) اور رسومیات (کنونشنز) پر مبنی ہوتی ہے، ان کا تعین ساختیاتی نقاد کرتا ہے۔خود مغربی تنقید میں مختلف نقادوں نے مختلف انداز میں شعریات کو دریافت کیا ہے۔وہاں یہ احساس عام ہے کہ شعریات قرأت میں وجود رکھتی ہے، اور قرأت اس تناظر سے لازماً متاثر ہوتی ہے جس کا حامل کوئی نقاد ہوتا ہے۔اس اعتبار سے دیکھیں تو ساختیاتی تنقید غیر مقلد اور اس بنیاد پر حقیقی تنقید بھی ہے اور نقاد کے علم، قوتِ تجزیہ اور نظر کی گہرائی کا امتحان بھی!

کسی نئے تنقیدی مکتب کی روشنی میں کیے گئے مطالعات کی اہمیت محض ان کے نئے پن میں نہیں ہوتی، اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ ادب پارے کی کن نئی معنیاتی سطحوں کو منکشف کرتے یا ادب اور انسان کے رشتے کی کس نئی جہت کو نمایاں کرتے یا ادب کی جمالیات کی کیا نئی توجیہ کرتے ہیں؟ اس زاویے سے دیکھیں تو آیندہ صفحات میں پیش کیے جانے والے مطالعات میں ایک سے زیادہ نئی باتیں آپ کو ملیں گی۔مثلاً ادب اور ثقافت کے رشتے کا نیا تصور ملے گا؛ ادب کے معانی کے ثقافتی، فکری، شعریاتی سرچشموں سے متعلق نئی بصیرت آپ کو ملے گی، اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے!!

(مرتب)

ڈاکٹر وزیر آغا

عصمت چغتائی کے نسوانی کردار*

عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کرداروں کے پس منظر میں ایک ایسی ''عورت'' موجود ہے جو گھر کی مشین میں محض ایک بے نام سا پرزہ بن کر نہیں رہ گئی بلکہ جس نے اپنے الگ وجود کا اعلان کرتے ہوئے ماحول کی سکہ بند قدروں اور رواجوں کو اگر منہدم نہیں کیا تو کم از کم لرزہ براندام ضرور کر دیا ہے۔اس طور کہ امکان کی جڑی ہوئی اینٹوں میں جا بجا جھریاں نمودار ہو گئی ہے۔اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ عصمت کے نسوانی کردار ایک ہی وضع قطع کے حامل اور ایک سے ردِعمل کے مظہر ہیں، بلکہ صرف یہ کہ وہ جس نقشِ اول (Prototype) کی اساس پر استوار ہیں وہ اپنا ایک بنیادی پیٹرن رکھتا ہے۔افسانے کے کرداروں کے حوالے سے بالعموم ٹائپ اور کردار کے فرق کو نشان زد کیا جاتا ہے۔مثلاً یہ کہ ٹائپ وہ معاشرتی ڈھانچہ ہے جس میں فرد جلد یا بدیر محبوس ہو جاتا ہے۔اس حد تک کہ اس کی انفرادیت معدوم اور عمومیت نمایاں ہو جاتی ہے۔جس طرح پیاز کے پرت ہوتے ہیں، اسی طرح معاشرے کے بھی پرت ہیں۔جو مختلف طبقوں اور پیشوں کی صورت تہ در تہ نظر آتے ہیں اور جن میں خلقِ خدا غیر ارادی طور پر بتدریج ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً دُکانداری، معلّمی، ساہوکاری، چونگی محرری، کلرکی، کارخانہ، کارخانہ داری وغیرہ۔پیشہ مثل اس مقراض کے ہے جو فرد کے ابھرے ہوئے جملہ نوک دار کناروں کو قطع کر کے اسے اس کی اصل جسامت کے مطابق کر دیتا ہے اور وہ پیشے کی پوتھی میں موجود ہزاروں دوسرے پرتوں میں مل کر اپنی انفرادیت کو تج دیتا ہے۔بعض ٹائپ عارضی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں۔مثلاً کوئی شخص جب سفر کا آغاز کرتا ہے تو گاڑی میں سوار ہی ''مسافر'' کہلاتا ہے، دُکان میں داخل ہو تو ''خریدار'' کے نام سے پکارا جاتا ہے اور کھیل کے میدان میں اترے تو ''کھلاڑی'' بن جاتا ہے۔دوسری طرف کردار

* معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

وہ شخص ہے جس کے پر یا تو قطع کیے ہی نہ جا سکیں یا قطع ہونے کے بعد دوبارہ اگ آئیں۔چنانچہ

وہ اپنے سانچے سے باہر کی طرف امنڈ کر ایک ایسی شخصیت کے طور پر نظر آنے لگے جو عمومیت کی بے رنگی کے بجائے انفرادیت کی رنگا نگی سے عبارت تھی۔ نارتھ روپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جملہ کردار اسٹاک ٹائپ (یا پروٹو ٹائپ) کی اساس پر استوار ہوتے ہیں۔ گویا پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے، جو انسانی جسم میں پنجر (Skeleton) کی ہے۔ یہ وہ ''نقشہ'' ہے جس کے مطابق جسم کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر پنجر کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدوخال کی بنا پر دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ افسانے میں ابھرنے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وہ بھی پروٹو ٹائپ کی اساس پر ہی استوار ہوتا ہے، تاہم وہ اپنے اندر کی اس نفسیاتی تقلیب کے باعث، جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اور سانحات سے وجود میں آتی ہے، ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر ابھر آتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اور اپنی انفرادیت کے باعث کردار متصور ہونے لگتی ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں کا بھی یہی حال ہے۔ ان کے پس پشت بھی ایک ایسی ''عورت'' موجود ہے جو مجتمع کرنے کی بہ نسبت توڑنے اور بکھرانے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہے۔ دیو مالا میں اس کے کئی نمونے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ہندو دیو مالا کی ''کالی'' جس کا کام مدون اور مرتب کائنات کو لخت لخت کرنا ہے۔ یا سمیریا کی تیامت (Tiamat) جس کی موج ہستی ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے جاتی ہے۔ برصغیر ہندوستان کے معاشرتی ماحول پر اگر ایک نظر ڈالیں جس میں عورت ہزار برس سے اس قدر تابع مہمل رہی ہے کہ اس کے معمولی سے انحراف کو بھی کلنک کا ٹیکہ متصور کیا گیا ہے، ایسے ماحول میں عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی بغاوت اپنے دور رس اثرات کے اعتبار سے کالی یا تیامت کی کارکردگی ہی سے مشابہ دکھائی دے گی۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے معاشرتی سانچے میں بند عورت کا پروٹو ٹائپ اپنے اندر کے سمندری طوفان کی شہ پا کر سانچے سے جھلک جانے پر مستعد ہو گیا ہے، جس کے نتیجے میں پروٹو ٹائپ کے سانچے کی سطح پر ایک نیا نقش ابھر آیا ہے۔ سانچے کو اگر ''گھر'' کا متبادل قرار دے دیا جائے تو پھر عصمت کے نسوانی کردار گھر کی چادر اور چار دیواری میں روزن بناتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اس عمل میں اگر گھر کی اینٹیں اپنی جگہ سے سرک جائیں اور جا بجا شگاف نمودار ہونے لگیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ پروٹو ٹائپ اپنی قلعہ بند دنیا سے باہر آ کر مختلف کرداروں میں ڈھلنے لگا ہے۔

عصمت کے ہاں باغی عورت کے پروٹو ٹائپ کا مختلف کرداروں میں ظہور پہلی ہی قرأت میں محسوس ہونے لگتا ہے، مگر جب ذرا غور کریں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار فکشن میں ابھرنے والے کردار کے قدیم تصور سے انحراف کا درجہ رکھتے ہیں۔ فکشن کے قدیم کرداروں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنے جسمانی یا نفسیاتی اوصاف کی بنا پر خلق خدا سے مختلف نظر آتے ہیں۔ مثلاً خوجی کا بونا پن، ڈان کہوٹے کا بے ڈھنگا پن، نوٹرے ڈام کے کبڑے کی بدصورتی، ٹرے ژر آئی لینڈ کے لانگ جان سلور کا لنگرا پن، اوڈیسی کے ''اوڈیسس'' کی مہم جوئی، حاتم طائی کی سخاوت وغیرہ۔۔۔ یہ سب امتیازات غیر معمولی کرداروں میں متشکل ہو کر سامنے آتے ہیں۔ گویا فکشن کے قدیم کردار اپنے جسمانی یا نفسیاتی خدوخال رکھتے ہیں جن کے باعث وہ عام افراد سے الگ اور مختلف ہیں۔ تاہم یہ کردار ایک طرح کے بند نظام (Closed System) بھی ہیں۔ مصوری کے حوالے سے یہ کہنا غلط ہوگا کہ فکشن کے یہ قدیم کردار پورٹریٹ (Portait) سے مشابہ ہیں جو خدوخال کے گاڑھے پن کا ایک نمونہ ہوتی ہے۔ ساختیاتی تنقید نے کردار کے اس تصور کو قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ بالکل ویسے ہی جیسے اس نے ''نئی تنقید'' کے اس موقف کو نہیں مانا کہ نظم ایک خود مختار یا خود کفیل اکائی ہے جو باہر کے جوار بھاٹے سے منقطع ہو کر اپنے وجود کو قائم رکھتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق یہ قدیم کردار ایک طرح کی خود کار اکائیاں (Autonomous Wholes) ہیں جو اپنے مخصوص جسمانی اور نفسیاتی اوصاف کی بنا پر پہچانی جاتی ہیں۔ دوسری طرف ورجینا وولف کے کردار قدیم ماڈل کے ان کرداروں سے مزاجاً مختلف نوعیت کے ہیں اور انھیں کردار کے قدیم تصور کے میزان پر تولنا غلط ہے۔ تاہم وہ یقیناً کردار کا درجہ رکھتے ہیں ٹائپ کا نہیں۔

ساختیاتی تنقید کے مطابق کردار محض چند انوکھے خدوخال کا مظہر نہیں ہوتا جو اس کے امتیازی نشانات قرار پائیں۔ مراد یہ کہ کردار محض ایک پورٹریٹ نہیں ہے بلکہ اس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا انداز بھی ملتا ہے۔ وہ جیسے جیسے آگے کو بڑھتا ہے، واقعات اور سانحات کی چھوٹ پڑنے سے اس کے متعین خدوخال دھندلانے لگتے ہیں۔ مگر وہ بے شباہت نہیں ہو جاتا۔ دوسرے لفظوں میں ہیرو اینٹی ہیرو میں تبدیل نہیں ہوتا۔ میرے نزدیک اینٹی ہیرو کی نو دہیرو کے تصور میں وسعت پیدا کرنے کی بجائے اسے معدوم کرنے کے مترادف ہے۔ لہٰذا میں اینٹی

ہیرو کی نمود کو کردار نگاری کے عمل کی ضد متصور کرتا ہوں۔خوش قسمتی سے ساختیاتی تنقید نے ہیرو کے قدیم تصور کے علی الرغم ایک ایسے کردار کے تصور کو رائج کیا ہے، جو اپنے موروثی اوصاف یا جواہر کی بنا پر پہچانا نہیں جاتا بلکہ جو کہانی میں ایک شریک کار یعنی Participant کا رول ادا کر کے اور اسٹرکچرنگ کے عمل سے گذر کر اپنی امتیازی حیثیت کو اجاگر کرتا ہے۔دوسرے لفظوں میں وہ اپنے وجود کو ابنوہ کے بے نام اور بے چہرہ وجود میں ضم ہونے نہیں دیتا بلکہ اپنی تمام تر لچک کے باوجود خود کو بہ طور ایک منفرد وجود باقی رکھتا ہے۔فکشن کے قدیم کردار ہیرو نما ہستیاں ہیں، جن کے اعمال مقرر اور انجام ظاہر ہیں، مگر جدید کردار ایک متعین اور مرتب وجود کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز نہیں کرتے بلکہ سفر کے دوران میں مختلف تجربات سے گذرتے ہوئے ان کے اندر کے بنیادی اوصاف بتدریج نمو پذیر ہو کر بالاخر ایک منفرد صورت اختیار کر لیتے ہیں۔لیکن اگر وہ متعین اور مقرر شباہت کے ساتھ سفر کا آغاز کریں تو بھی جیسے جیسے وہ آگے کو بڑھتے ہیں ان کے متعین اوصاف محض نقاب نظر آنے لگتے ہیں۔اس کی ایک نمایاں مثال منٹو کے نسوانی کردار ہیں جو اس اعتبار سے نقاب پوش کردار کہلائیں گے کہ وہ آغاز کار میں اپنے اصل روپ میں ظاہر نہیں ہوتے، لیکن کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے اپنے نقاب الٹ دیتے اور قاری کو ایک ایسا کردار نظر آ جاتا ہے جو اپنے نقاب پوش حلیے سے مختلف بلکہ الٹ ہے۔مثلاً منٹو بڑے التزام کے ساتھ طوائف کے اندر عورت دکھاتا ہے (گویا کردار کا پہلا روپ محض ایک نقاب ثابت ہوتا ہے)۔ویسے منٹو کا یہ طریق کار اس کے وسیع تر اقدام کا شاخسانہ بھی ہے۔وہ یوں کہ منٹو نے موپساں اور او۔ہنری سے متاثر ہو کر اکثر و بیشتر کہانی کے آخر میں ایک ایسا موڑ لانے کی کوشش کی ہے جس سے کہانی کا محور ہی تبدیل ہو گیا ہے۔یہی عمل اس نے کردار پر بھی آزمایا ہے۔دوسری طرف عصمت چغتائی کے نسوانی کردار اس قسم کی قلابازیوں کے مرہون منت نہیں ہیں۔وہ جن اوصاف کے حامل بن کر نمودار ہوتے ہیں، آخر تک ان اوصاف ہی کے حامل رہتے ہیں، تاہم کہانی کے ساتھ ساتھ یہ اوصاف بتدریج اپنے مخفی ابعاد کو منکشف کرتے چلے جاتے ہیں تا آنکہ آخر میں ہمیں ایک ایسے بھرپور کردار کا احساس ہوتا ہے جو کردار کے قدیم تصور کی طرح مقرر اور بے لچک نہیں ہے۔جس کا مطلب یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار دو انتہاؤں کے بین بین نہیں ہیں۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ کہانی کا مطالعہ ایسے کرنا چاہیے جیسے ماہر لسانیات ''جملے'' کا کرتا

ہے۔ماہر لسانیات جملے کے مواد کو زیر بحث لانے کے بجائے ان لسانی رشتوں کو موضوع بناتا ہے، جن سے جملہ عبارت ہوتا ہے۔مثلاً اسم اور فعل کے ربط باہم کو۔گویا ماہر لسانیات جملے کا مطالعہ کرتے ہوئے دراصل جملے میں مضمر ''گرامر'' کے سسٹم کو اجاگر کرتا ہے۔وہ ان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) ابعاد کو نشان زد کرتا ہے، اور یوں جملے کو ایک ایسے پیٹرن کے طور پر پیش کرتا ہے جو اپنے افقی اور عمودی تحرک کی بنا پر پراسس (Process) کہلائے جانے کا مستحق ہے (خود طبیعیات نے بھی اب ایٹم کو ایک جامد اکائی قرار دینا ترک کر دیا ہے۔وہ اب اسے رشتوں کی اکائی قرار دینے لگی ہے)۔اس عمل سے جملے کے معنی کا انشراح ہوتا ہے۔ساختیاتی نقاد جب کسی کہانی کو موضوع بناتا ہے تو وہ بھی اس کو (لسانی تجزیے کی تقلید میں) ایک ایسے تجزیے کا ہدف بناتا ہے جس سے کہانی کی سطح پر ایک اور کہانی ابھر آتی ہے۔۔۔ایسی کہانی جو نشانات (Signs) کا مرقع ہے۔اس کی مثال یوں ہے کہ جب آپ پیانو بجاتے ہیں جس کی ہر کنجی کی ایک اپنی مخصوص آواز ہے تو ان آوازوں کے ملاپ سے ایک ایسا نغمہ وجود میں آ جاتا ہے جو پیانو کی مختلف کنجیوں کی آوازوں کی حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہونے کے باعث ان آوازوں کی بالائی سطح پر گویا تیر رہا ہوتا ہے۔جس کا مطلب یہ ہے کہ پیانو بجانے والا پیانو سے ''کھیلتے'' ہوئے آوازوں کو منقلب کرتا اور نئے نغماتی معنی کے انشراح کا سبب بنتا ہے۔یہی کام ساختیاتی نقاد کا بھی ہے کہ وہ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے متعدد نئی معنوی سطحیں تفویض کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔یہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ کہانی کا مبصر نہیں بلکہ اس میں شرکت کر رہا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا مطالعہ کریں تو ان میں ایک خاص پیٹرن کا احساس ہوگا۔مثلاً اسم کی سطح پر ان کے کردار جیسے ''تل'' کی رانی ''امر بیل'' کی رخسانہ ''دو ہاتھ'' کی گوری ''پیشہ'' کی سیٹھانی ''کافر'' کی میں ''چڑیا کی دکی'' کی عالمہ ''لحاف'' کی بیگم جان ''ننھی کی نانی'' کی نانی ''جڑیں'' کی اماں اور ''ڈائن'' کی اماں جان۔۔۔بہ ظاہر نارمل قسم کی ہستیاں ہیں، جو کسی جسمانی اور نفسیاتی ناہمواری کی مثال نہیں ہیں۔فکشن کے قدیم کرداروں کی طرح ان کی قوت غیر معمولی یا صورت انوکھی یا رویہ ابنارمل نہیں ہیں۔وہ کہانی میں پیانو کی کنجی کی طرح ہیں جس کی آواز متعین اور مقرر ہے۔مثلاً 'تل' کی رانی ایک ایسی ناتراشیدہ الھڑ سی لڑکی کے روپ میں سامنے آتی

ہے جو رانی کے لہو کی گرمی کے باعث معاشرتی قواعد وضوابط کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ ''امر بیل'' کی رخسانہ ایک خوبصورت دوشیزہ کے روپ میں چالیس سالہ شجاعت کی دلہن بن کر سامنے آتی ہے۔ وہ ایک نارمل وفادار گھر گرہستی میں مبتلا عورت کی حیثیت سے کہانی کا جزو بدن بنتی ہے اور بہ ظاہر اس میں کردار کا انوکھا پن نظر نہیں آتا۔ ''ہاتھ'' کی گوری ایک ایسی نچلے طبقے کی نمائندہ ہے، جہاں سب سے بڑی اخلاقیات دو وقت کے کھانے کا حصول ہے، جہاں باقی ساری قدریں ''بھوک'' کے ننگے پن کا شکار ہو جاتی ہیں۔ ''پیشہ'' کی سیٹھانی ایک ایسی طوائف کی صورت میں سامنے آتی ہے جو دو سطحوں پر مقیم ہے۔ یعنی دن کی روشنی میں ایک شریف خاتون کے لبادے میں اور رات کو ایک طوائف کے انداز میں۔ مراد یہ نہیں کہ اس کے اندر کوئی تبدیلی آتی ہے، بلکہ فقط یہ کہ اس کی زندگی کا پیٹرن ہی دن اور رات کے متضاد رنگوں سے مل کر مرتب ہوا ہے۔ ''کافر'' کی میں، ایک پڑھی لکھی باشعور لڑکی ہے جو اپنے ہر اقدام کا تجزیہ کرنے پر قادر ہے۔ ''چڑی کی دکی'' کی عالمہ اس بدقسمت لڑکی کی مثال ہے جو محض اس لیے مسترد ہو جاتی ہے کہ اس کی شکل وصورت مقابلہ حسن میں ناکام ہے۔ ''لحاف'' کی بیگم جان بہ ظاہر ایک نفسیاتی کیس ہونے کے باعث روش عام سے ہٹے ہوئے ایک کردار کا روپ ہے، مگر غور کریں تو وہ اول اول اپنی جنس کے ایک نمونے کے طور پر ہی افسانے میں داخل ہوتی ہے۔ ننھی کی نانی بھی ایک عام سا اہم ہے جو ہر محلے میں کہیں نہ کہیں نظر آ سکتا ہے۔ وہ عام انسانوں سے مختلف ہونے کے باوجود اپنی نوع کے افراد سے مختلف نہیں ہے۔ اسی طرح ''ڈائن'' کی اماں جان بھی ایک نارمل ہستی ہے جو دوسروں کی عمروں کو خود بسر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

عصمت کے یہ سارے نسوانی کردار ایسے اسما ہیں جن کے ساتھ کچھ نبیادی صفات منسلک ہیں...... ایسی صفات جن سے ان کرداروں کا مقام متعین ہو سکتا ہے۔ پڑھی لکھی لڑکی نچلے طبقے کی لڑکی، طوائف، گھر سے جڑی ہوئی عورت، بدصورت لڑکی لیزبین (Lesbian) امر بیل ایسا نسوانی کردار، سگھڑ عورت وغیرہ ایسے کردار ہیں جو ایسے مخصوص اوصاف کی بنا پر بہ خوبی پہچانے جا سکتے ہیں۔ کہانی کے معاملے میں ''صفت'' کو مختلف ساختیاتی نقادوں نے مختلف نام دیے ہیں۔ مثلاً گریماس نے اسے Qualification کہا ہے۔ کرسٹیوا نے Qualifying Adjective۔ جب کہ تودوروف نے اسے اہم صفت ہی کہہ کر پکارا ہے اور اسے مختلف حالتوں

مثلاً نر، مادہ یا عیسائی، یہودی یا عالی نسب/ نیچ میں تقسیم کر کے پیش کیا ہے۔ کردار سے صفت کا انسلاک اسے معاشرتی، نفسیاتی یا مذہبی سطح کی ایک خاص مد (Category) تفویض کرتا ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساتھ اسمائے صفت واضح طور پر منسلک ہیں، لہٰذا یہ کردار بے چہرہ تجریدی اکائیاں نہیں ہیں، جیسی کہ تجریدی افسانے میں عام طور سے دکھائی دیتی ہیں۔ تجریدی افسانے کا قصہ یہ ہے کہ اس میں کردار اپنے خدوخال سے ہی محروم نہیں ہوتا بلکہ اپنی صفات سے بھی منقطع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ وہ کہانی کی Grammar of Narrative کی بنت میں محض ایک دھاگے کے طور پر شامل دکھائی دیتا ہے، مگر عصمت کے کردار اسم معرفہ سے مزین اور اسم صفت سے لیس ہیں۔ کہہ لیجیے کہ اس اعتبار سے وہ کردار کے قدیم تصور سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔ تشخص کی شرط کردار کے وجود کے لیے ضروری ہے اور عصمت کے کردار اپنے سماجی اور ذہنی امتیازات کی بنا پر اپنا الگ وجود رکھتے ہیں، مثلاً ''تل کی رانی'' یا ''دو ہاتھ'' کی گوری نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے، جہاں ضبط و امتناع کا میلان ناپید ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کردار چھلکتے بولتے لہو کی زو پر آئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جبکہ ''کافر'' کی ''میں'' معاشرے کے تقاضوں سے آگاہ ہونے کے باعث کوئی انقلابی قدم اٹھانے سے پہلے تذبذب کا شکار ہوتی ہے اور ''لحاف'' کی بیگم جان اپنی فطری زندگی کو لحاف اوڑھانے کی مرتکب دکھائی دیتی ہے۔

کہانی میں اسمائے صفت کا استعمال بالعموم کے کردار کے بارے میں کہانی کار کے رویے کو ابتدا میں ہی پیش کر دیتا ہے۔ مثلاً اس کے ساتھ نیکی اور شرافت یا خباثت اور بدی کو منسلک کر کے کہانی کار قاری کے جذبات کو کردار مذکور کی حمایت یا مخالفت میں برانگیخت کرتا ہے۔ اسی لیے قدیم طرز کی کہانیوں میں اسمائے صفت کی بنیاد پر ہیرو اور اس کے مقابلے میں ولن کا تصور ملتا ہے۔ دونوں اپنی جگہ مکمل ہستیاں ہیں، جن کے کردار متعین اور مقرر ہیں اور کہانی کار ان کا فائدہ اٹھا کر قاری کے جذبات سے کھیلنے میں کامیاب ہوتا ہے، یعنی اس کے دل میں ہیرو کے لیے محبت اور ولن کے لیے نفرت پیدا کرتا ہے۔ جدید افسانے نے کرداروں کے ساتھ اس طرح کے اسمائے صفت منسلک کرنا ترک دیا ہے، جن سے کردار میں لچک کا امکان ہی باقی نہ رہے۔ جدید افسانے کے کردار پگھلی ہوئی حالت میں دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں چسپاں نہیں ہیں، بلکہ ایک بیج کی طرح پھولتی اور برگ و بار لاتی نظر آتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اس جدید

رویے کے غماز ہیں۔ وہ جب افسانے میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کہہ نہیں سکتا کہ وہ کیا روپ اختیار کریں گے، مگر افسانے کے مطالعہ کے بعد قاری کو یہ کردار اپنے اصل روپ میں نظر آ جاتے ہیں۔

اسم معرفہ اور اسم صفت کے ربط باہم نے عصمت کے کرداروں کو ایک بند نظام (Closed system) کا درجہ عطا کیا ہے۔ تاہم جدید اُردو دو افسانے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں تو عصمت کا یہ اقدام انوکھا نظر نہیں آئے گا۔ کیونکہ جدید اُردو افسانہ نگاروں میں سے بیشتر نے اپنے کرداروں کو Closed system کے طور پر ہی پیش کیا ہے۔ فرق وہاں پڑا ہے جہاں جملے میں فعل کی کارکردگی کا آغاز ہوا ہے، کیونکہ فعل کے عمل دخل کے دوران میں ایک اچھا افسانہ نگار محض قصہ گو کے مقام پر رک نہیں جاتا، بلکہ جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل بھی ہو جاتا ہے۔

دراصل ساختیات نے اس ہیرو نما کردار کو قبول نہیں کیا جو مقرر اور متعین صفات کا نمائندہ ہے۔ اس کے مطابق فرد رشتوں کی ایک ایسی اکائی ہے جو بحرانی صورت حال میں اندر سے خالی ہو جاتی ہے یعنی اس کے اندر ایک ایسی Space ابھر آتی ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع ہونے لگتی ہیں اور ایک طرح کی مہا بھارت کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے فرد کی بنیادی صفات نمو پذیر ہو کر سطح پر آ جاتی ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر منقلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔ لہٰذا زیادہ زور Structuring کے عمل پر ہے۔ منقلب ہونے کا مفہوم محض یہ نہیں کہ صفات کے دھاگے نئے نئے پیٹرن بنانے پر قادر ہو جائیں، بلکہ یہ بھی کہ وہ ایک خاص سمت میں متحرک ہوں۔ تو دوروف نے اسی بات کو Direct And Teleological Set کا نام دیا تھا۔ آپ کہہ لیں کہ فرد جب رشتوں کی گرہ بن کر ایک خاص سمت میں متحرک ہوتا ہے تو وہ کردار کے درجے پر پہنچ جاتا ہے۔

عصمت کی کردار نگاری میں خود کہانی کار کی شرکت نے ایک ایسی صورت پیدا کر دی ہے کہ نہ صرف اس کے کردار اور دوسرے افسانہ نگاروں کے کرداروں سے مختلف نظر آنے لگے ہیں، بلکہ ان میں (یعنی عصمت کے کرداروں میں) ایک قدر مشترک بھی دکھائی دی ہے جو کردار میں عصمت کی شرکت کا بدیہی نتیجہ ہے۔ ویسے یہ ضروری بھی تھا کیونکہ اگر افسانہ نگار کردار کی بنت میں شامل ہو کر اسے وہ سمت عطا نہیں کرے گا جو اس کی اپنی ذات میں مضمر ہے تو اس کا کردار دوسرے

کہانی کاروں کے کرداروں سے اپنے جذباتی اور نفسیاتی امتیازات کی بنا پر الگ دکھائی نہیں دے سکے گا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کردار خود افسانہ نگار کی محض ایک نقل یا Replica ہوتا ہے، بلکہ صرف یہ کہ افسانہ نگار کی شرکت کے باعث اس کی بنیادی احساسی جہت اس کردار کو عطا ہو جاتی ہے اور یہ سب کچھ قطعاً غیر ارادی طور پر ہوتا ہے۔ مثلاً عصمت کے کرداروں کی بنیادی جہت کو لیجیے جو ایک طرح کی بغاوت توڑ پھوڑ یا کم از کم ایک منضبط سماجی یا نفسیاتی پیٹرن سے انحراف کی صورت ہے۔ اپنی کہانی لکھتے ہوئے عصمت چغتائی کہتی ہیں:

"میں بھی روز سفید گھوڑی پر بیٹھنے لگی۔ گھوڑی پر بیٹھ کر مجھے فتح مندی کا بے پناہ احساس ہوا۔ باقی عصمت کی یہ پہلی فتح تھی"

"میں اپنے بھائیوں کے ساتھ وہ سبھی کھیل کھیلتی جو لڑکے کھیلا کرتے تھے۔ گلی ڈنڈا۔ پتنگ اور فٹ بال کھیلتے کھیلتے میں بارہ برس کی ہوگئی۔"

"بچپن میں مجھے سوتے میں چلنے کی عادت تھی۔ دس برس کی عمر تک یہ عادت رہی۔ سوتے میں اٹھ کر کہیں بھی نکل جاتی۔ ایک بار کنڈی کھول کر باغ میں چلی گئی۔ جب ہوش آیا تو پیڑ کے نیچے کھڑی تھی۔"

"کالج پہنچنے تک تو میں برقع بالکل چھوڑ چکی تھی"

"میں نے شاہد کو شادی سے پہلے خوب سمجھایا تھا کہ میں گڑ بڑ قسم کی عورت ہوں بعد میں پچھتاؤ گے۔ میں نے ساری عمر زنجیریں کاٹی ہیں۔ اب کسی زنجیر میں جکڑی نہ رہ سکوں گی۔ فرمانبردار، پاکیزہ عورت ہونا مجھ پر سجتا ہی نہیں ہے لیکن شاہد نہ مانے۔"

"مرد عورت کو پوج کر دیوی بنانے کو تیار ہے، وہ اسے محبت دے سکتا ہے، عزت دے سکتا ہے، صرف برابری کا درجہ نہیں دے سکتا۔ شاہد نے مجھے برابری کا درجہ دیا اس لیے دونوں نے ایک اچھی گھریلو زندگی گذاری"۔

ان قتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ عصمت خود کو ایک "باغی عورت" سمجھتی ہے اور اس بات پر اسے فخر بھی ہے لیکن کیا وہ واقعی اپنی بغاوت کی نوعیت کو پوری طرح سمجھ پائی ہے؟............ میرا اندازہ ہے کہ عصمت نے جب خود کو بہ طور ایک کردار دیکھا ہے تو اسے "بغاوت" تو بالائی سطح پر بہ طور ایک Label نظر آ گئی۔ مگر وہ اس بغاوت کے چھپے ہوئے پہلوؤں سے پوری طرح آ گاہ

نہیں ہوسکی۔ یہ مخفی پہلو قطعاً غیر شعوری طور پر اس کے تخلیق کردہ نسوانی کرداروں میں شامل ہوتے چلے گئے ہیں۔ چنانچہ جب ہم کرداروں کے اعمال و افعال کا عصمت کی زندگی اور اس کے ''باغی رویے'' سے موازنہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ عصمت خود سے پوری طرح آگاہ نہیں ہے اور یہ اچھی بات بھی ہے۔ کیونکہ اگر انسان خود کو ایک کھلی کتاب کی طرح پڑھ ڈالے تو زندگی کی ساری پراسرایت ہی ختم ہو جائے۔ خوش قسمتی سے خود کو تمام و کمال ''پڑھ سکنا''، ممکن بھی نہیں ہے۔ دل دریا، سمندر سے زیادہ ڈونگھا متصور ہوتا ہے اور آئس برگ کا بھی تین چوتھائی حصہ پانی میں چھپا ہوتا ہے۔ تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ عصمت نے اپنی شخصیت کے غالب رجحان کا (بالائی سطح پر سہی) ایک حد تک ادراک ضرور کیا ہے۔

عصمت کے نسوانی کرداروں میں بغاوت کا یہ میلان ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے، مگر یہ بغاوت انٹی لیکچوئل قسم کی بغاوت نہیں ہے۔ جیسا کہ خود عصمت کی آپ بیتی سے مترشح ہے۔ مردانہ پن کو اپنانے کا رویہ مثلاً لڑکوں کے کھیلوں میں شرکت یا کھانا پکانے اور سینے پرونے کے نسوانی میلان سے انحراف یا ہاؤس وائف بننے سے گریز یا پردہ نہ کرنے کا رویہ یا ملازمت اختیار کرنے کی روش.......... یہ سب باتیں آج کے معاشرے میں ''بغاوت'' کے تحت شمار نہیں ہوتیں، بلکہ آزادی نسواں کی تحریک کا حصہ متصور ہوتی ہیں، مگر عصمت کے زمانے میں یہ سماجی سطح کی بغاوت ہی قرار پائی تھیں۔ تاہم عصمت کی اصل بغاوت ان چھوٹی چھوٹی بغاوتوں سے عبارت نہیں تھی۔ اس کی اصل بغاوت اس بات میں تھی کہ اس کے نسوانی کرداروں میں ایک ایسی عورت ابھر آئی جو ایک پروٹو ٹائپ کے طور پر عصمت کی سائکی میں موجود تھی۔ آغاز کار میں یہ عورت ایک نارمل ہستی کی طرح کہانی میں داخل ہوئی، مگر جیسے جیسے وہ دوسرے کرداروں سے متصادم ہوئی اور حالات و واقعات سے گذرتی گئی خود اس کے اندر کی چٹان یا ڈائن یا امر بیل یا طوائف یا لزبیئن مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی۔ کہہ لیجئے کہ چونکہ یہ عورت طبعاً باغی تھی لہٰذا اس کے راستے میں جو کردار، روایات یا سماجی مظاہر آتے وہ حفاظت خود اختیاری کے تحت خود بھی اس عورت سے متصادم ہو جاتے۔ دونوں صورتوں میں ''عورت'' تو قدم بقدم فعال ہوتی گئی مگر اس کے راستے میں آنے والے کردار اور مظاہر ''ادھڑتے'' چلے گئے۔ اس سلسلے میں عصمت کے متعدد نسوانی کرداروں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''چڑی کی دکی'' کی عالمہ جو اپنی بدصورتی کے باعث شادی بیاہ

کی مارکیٹ میں سستے داموں فروخت ہونے والی جنس ہے مگر جس کے اندر ایک توانا عورت چھپی بیٹھی ہے۔ چنانچہ جب وہ عبدالحئ کی زندگی میں داخل ہوتی ہے تو اس کے دل میں اپنے لیے نفرت پیدا کر کے بالآخر اسے اسی ہتھیار سے کاٹ بھی ڈالتی ہے۔ مرد کو فتح کرنے کے لیے عورت نے ہمیشہ اپنی خوبصورتی کو بہ طور آلہ ضرب استعمال کیا ہے مگر عالمہ خوبصورتی سے محروم ہے۔ تلافی کے طور پر اس کے اندر کی ''عورت'' فعال ہو جاتی ہے اور پہلے ہی وار میں عبدالحئ بہ ظاہر تھوتھو کر کرتا ہے مگر اندر سے ٹوٹتا چلا جاتا ہے اور عالمہ کی مقناطیسی شخصیت اسے اس حد تک بے دست و پا کر دیتی ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ افسانے کے آخر میں جب عبدالحئ کی اماں کہتی ہے۔

''بابے تجھے تو چڑی کی دکی (مراد عالمہ) سے گھن آتی تھی؟''

''عبدالحئ جواب دیتا ہے۔ ''وہ تو آتی ہے اور آتی رہے گی۔''

''پھر تجھے کیا ہو گیا ہے میرے لال.......... کیوں اپنی زندگی مٹی میں ملا دی''؟

''کالی مائی نے جادو کر دیا ہے'' حئ نے مسکین صورت بنا کر کہا اور بڑی دھوم دھام سے اپنی زندگی مٹی میں ملا دی......

حئ کا عالمہ کو کالی مائی کہنا ایک معنی خیز خطاب ہے، کیونکہ اس سے ذہن فی الفور کالی یا Devouring Mother کی طرف راغب ہوتا ہے، جو عورت کا تخریبی رُخ ہے اور ہر نسوانی کردار میں چھپا ہوتا ہے تاہم جب ضرورت پڑے تو باہر بھی نکل آتا ہے۔ شاید اسی لیے عورت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ:

There is a jungle in the heart of every woman

کچھ یہی صورت عصمت کے افسانے ''تل'' کے کردار رانی کی ہے۔ رانی سماج کے نچلے درجے سے تعلق رکھتی ہے۔ لہٰذا ان امتناعات سے محفوظ ہے جو سماج کے اوپر والے طبقات میں رائج ہیں۔ مگر رانی اس کے علاوہ جنسی طور پر ایک مشتعل عورت کا روپ بھی ہے اور اس اعتبار سے وہ بھی کالی سے مشابہ ہے۔ تل خود بہ ظاہر ایک چھوٹا سا داغ ہے۔ لیکن افسانے کے اندر وہ نہ صرف رانی کے وجود کی علامت بن جاتا ہے۔ بلکہ بڑھ اور پھیل کر معاشرے کی اخلاقیات کے سامنے ایک متوازی قوت کے طور پر ابھر آتا ہے۔ یہ متوازی قوت ایک طوفان ہے جو گھنیش چندر چوہدری کی ثابت و سالم شخصیت کے سارے پتواروں کو توڑتا اور تختوں کو لخت لخت کر دیتا ہے۔ اس حد تک

کہ چودھری کی شخصیت Deconstruct ہو جاتی ہے۔ افسانے کے آخر میں صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے............

''چودھری کا نہیں تھا'' اس نے بھری کچہری میں حلف اٹھا کر کہہ دیا ''چودھری تو ہیجڑا ہے۔'' اس نے لاپرواہی سے کہا ''وہ رتنا سے پوچھو یا چنن سے اب مجھے کیا معلوم واہ''۔ وہ اپنی پرانی ادا سے اٹھلائی۔ ایک خاموش گرج اور چمک کے ساتھ سیاہ پہاڑ چودھری کی ہستی پر پھٹا اور دور سیاہی میں اور بھی گول ابھرا ہوا نقطہ پھرکنی کی طرح گھومنے لگا۔''

چودھری اب سڑک کے کنارے کوئلے سے لکیریں کاڑھتا رہتا ہے............ لمبی، تکونی، گول، جیسے جلا ہوا داغ۔''

گویا تل جورانی کی تحویل میں ایک خونی گرز کا درجہ رکھتا تھا اب چودھری کے دل میں اتر گیا ہے اور وہ ایک بے جان سیارے کی طرح اس مقناطیسی سیہ گولے کے گرد گھومتا چلا گیا ہے۔

عصمت کے بیشتر نسوانی کردار منفی قوت کے بل پر ہی ابھرتے اور کہرام برپا کرتے ہیں۔ مثلاً ''دو ہاتھ'' میں بہ ظاہر معاشی مسئلے کو مرکزی اہمیت تفویض کی گئی ہے اور اخلاقیات کو معاشی ضرورت کے تابع متصور کیا گیا ہے (کسی حد تک یہ رویہ ترقی پسند نظریے کا غماز بھی ہے) لیکن افسانے کا مرکزہ دراصل گوری جورانی ہی کی طرح سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث سماجی امتناعات کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی جنسی طور پر مشتعل عورت کے روپ میں ابھری تھی، جب کی گوری سماجی اخلاقیات سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی جنگل کے اس قانون کے تابع ہے جو نسل کے تسلسل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے، چاہے یہ عمل سماجی قوانین کے تابع ہو یا نہ ہو۔ گوری جنگل کی مخلوق ہے، لیکن افسانے میں اس کا وجود اپنی فطری بے باکی اور عریانی کے ساتھ اس طور ابھرا ہے کہ اس کے چاروں طرف موجود بہت سے سماجی جیسے تار تار اور پگڑیوں کے بل کھل کھل گئے ہیں اور اس کے محلے کی ساری بیویوں کے سروں پر شوہروں کے ''غلاطت'' میں دھنس جانے کا خطرہ منڈلانے لگا ہے۔ صورت حال کچھ یوں نظر آتی ہے۔

''گوری کیا تھی بس ایک مرکھنا لمبے لمبے سینگوں والا بجار تھا کہ چھوٹا پھرتا تھا۔ لوگ

اپنے کانچ کے برتن بھانڈے دونوں ہاتھوں سے سمیٹ کر کلیجے سے لگاتے اور جب حالات نے نازک صورت پکڑ لی تو شاگرد پیشے کی صداؤں کا ایک باقاعدہ وفد اماں کے دربار میں حاضر ہوا۔ بڑے زور شور سے خطرہ اور اس کے خوفناک نتائج پر بحث ہوئی۔ پتی رکھشا کی ایک کمیٹی بنائی گئی جس میں سب بھاوجوں نے دو مد سے ووٹ دیئے''

گویا رانی کی طرح گوری نے بھی توڑ پھوڑ ہی کا مظاہر کیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی نے ایک شخص چودھری کے کردار کو پاش پاش کیا تھا جبکہ گوری نے پورے محلے کی اخلاقیات کا منھ چڑایا ہے اور معاشرے کو سماجی قوانین کے چھتر تلے سے نکال کر جنگل کے حوالے کر دیا ہے۔

جہاں ''دو ہاتھ'' کی گوری فطرت کا شاہکار ہے۔ وہاں ''لحاف'' کی بیگم جان فطرت کے نظام سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ بہ ظاہر اس کا عمل ایک انتقامی کارروائی قرار پائے گا، کیونکہ وہ اپنے شوہر نواب صاحب سے اس کی بے اعتنائی کا انتقام لیتی ہے، مگر اصلاً یہ اس کی شخصیت کا متشدد رخ ہے جو فطرت کے متوازی آ کھڑ ہوا ہے۔ بیگم جان کو کھجلی کا مرض ہے، جو مرض کم اور نفسیاتی سطح کی ''بے قراری'' زیادہ ہے۔ وہ اپنی بغاوت کا آغاز اپنے ہی جسم کو تختۂ مشق بنا کر کرتی ہے اور پھر وائرس کو پھیلانے کی مرتکب ہوتی ہے۔ مثلاً افسانے کی ''میں'' ایک نوخیز لڑکی ہے، ایک کلی جسے پھول بننا اور پھر نسل کے تسلسل کو جاری رکھنا ہے۔ مگر بیگم جان قطعاً شعوری طور پر اس کو فطری منصب سے ہٹا کر اپنی بانجھ دنیا میں داخل کرنے کی کوشش کرتی ہے، جو فطرت کے قوانین کے صریحاً خلاف ورزی ہے بیگم جان نے اپنی غیر فطری زندگی کو ''لحاف'' اوڑھا رکھا ہے۔ تاکہ وہ معاشرے کی تیز نگاہوں سے اوجھل رہے، مگر معاشرہ ایک ایسی قوت ہے جو دیواروں تک کو پار کر جاتی ہے۔ جو وہ کہا گیا ہے کہ دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان جس شے سے اپنے اعمال کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے وہ خود ہی اس کے اعمال کی مخبر بن جاتی ہے۔ ''لحاف'' میں بیگم جان نے لحاف کو پردہ بنایا ہے مگر لحاف نے آسیبی شعلوں میں ڈھل کر اور جابجا روزن بنا کر اپنے اندر کے وجود کو منکشف کر دیا ہے، جس کے نتیجے میں افسانے کی ''میں'' لحاف میں داخل ہونے کے بجائے لحاف سے متنفر ہو گئی ہے۔ ایک طرح سے یہ معاشرے کی فتح بھی ہے کہ اس نے وائرس کو پھیلنے سے روک دیا ہے۔ مگر بیگم جان کا اقدام بھی اپنی جگہ ''کامیاب''

ہے کہ اس نے ''میں'' کونفسیاتی کرب میں مبتلا کر دیا ہے (منٹو کے ''کھول دو'' پر فحاشی کا الزام لگا لیکن اس پر اصل الزام یہ لگنا چاہیے تھا کہ اس نے اذہان کو جنس سے متنفر کر کے ایک نفسیاتی الجھن میں مبتلا کر دیا) ''لحاف'' کی ''میں'' پر لحاف کے اثرات اس امکان ہی کا ثبوت ہیں۔ گویا وہ جو کام جسمانی سطح پر نہ کر سکی اسے نفسیاتی سطح پر کرنے میں کامیاب ہوئی۔ دونوں سطحوں کا متعدد دوسرے کردار کو اس کے فطری وظائف سے برگشتہ کرنا تھا۔ سو اس نے ایسا کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔

مگر عصمت کے افسانوں میں ایسے کردار بھی ابھرے ہیں جو اپنے اندر کی متشدد، مشتعل یا منتقم مزاج عورت کا روپ نہیں ہیں، بلکہ عورت کے انا پورنا یا مثبت روپ کو سامنے لاتے ہیں۔ تاہم نتائج کے اعتبار سے دونوں میں زیادہ فرق نہیں ہے، کیونکہ دونوں موجود فضا اور اس کے کرداروں کو اتھل پتھل کرتے ہیں...... ایک لوہے کی تلوار سے دوسرا سونے کی تلوار سے! مثلاً ''جڑیں'' کی اماں جو بقول عصمت ''اپنی جگہ پر ایسے جمی رہیں جیسے بڑ کے پیڑ کی جڑ آندھی طوفان میں کھڑی رہتی ہے'' ایک ایسا نسوانی کردار ہے جس نے اپنے خاندان کی نقل مکانی میں شریک ہونے سے انکار کر دیا ہے۔ محض اس لیے کہ وہ دھرتی سے اکھڑنے کو اپنے لیے موت کا پیغام سمجھتی ہے۔ صورت یوں ابھرتی ہے کہ زمانے کی ہوا پہلے متحرک ہوتی ہے پھر طوفانی ہو جاتی ہے اور اماں کے سارے پھول اور پھل (اس کے جگر کے ٹکڑے) زمانے کی تیز آندھی کے ساتھ اڑ جاتے ہیں، مگر خود اماں ایک جڑ ہے جس کی جہت عمودی ہے نہ کہ زمانے کی ہوا کی طرح افقی۔ لہٰذا جب خاندان اس کے بغیر سفر کرتا ہے تو بکھر جاتا ہے۔ اماں کے اس اقدام کو ''ضد'' قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ یہ اس کی مجبوری ہے کیونکہ جڑ زمین سے غذا حاصل کرتی ہے ہوا سے نہیں!

مثبت روپ کی حامل سولہ سال کی رخسانہ بیگم (جو افسانہ ''امر بیل'' میں ابھرتی ہے) اسی وضع کا ایک اور نسوانی کردار ہے۔ رخسانہ بیگم کسی قسم کے باغی رویے کا مظاہرہ نہیں کرتی، بلکہ ہر صورت حال سے سمجھوتہ کرتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً جب اس کی شادی چالیس سالہ شجاعت سے ہوتی ہے تو وہ اسے دل و جان سے قبول کر لیتی ہے اور پھر آخر تک اس کے ساتھ وفادار رہنے کے علاوہ اس کی خدمت ایک اچھی بیوی کی طرح بھی کرتی ہے مگر خود اس کی جوانی اس کے شوہر کو ''منہدم'' کر دیتی ہے۔ بالائی سطح پر رخسانہ بیگم کی جوانی اس کے شوہر کے لیے ایک لباس فاخرہ ہے۔ لیکن در

پردہ یہی جوانی امر بیل کی طرح شجاعت (رخسانہ کا شوہر) کا لہو پیتی ہے، بالکل جس طرح داستانوں کی ڈائن کیا کرتی تھی۔ ''تل'' کی رانی اور ''امر بیل'' کی رخسانہ اصلاً ایک جیسے کردار ہیں کہ فریق مخالف کی ساری شخصیت کو تار تار کر دیتے ہیں۔ تاہم اوپر سطح پر ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ رانی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ لہٰذا نچلے طبقے کی ''اخلاقیات'' اس پر حاوی ہے جبکہ رخسانہ متوسط طبقے کی عورت ہے اور متوسط طبقے کی اس اخلاقیات کے تابع ہے جو جنسی خواہشات کو کچلنے پر زور دیتی ہے۔ اس طرح رانی ایک بے سمت، غیر شادی شدہ اور جنسی طور پر مشتعل عورت ہے جبکہ رخسانہ شادی شدہ، بااخلاق اور خوب رو ہے۔ تاہم جس طرح رانی تل نے چودھری کو بے دست و پا کر دیا تھا اس طرح رخسانہ کی خوبصورتی اور جوانی نے اس کے شوہر کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ بقول عصمت ''امر بیل'' پھیلتی رہی برگد کا پیڑ سوکھتا رہا۔ آخر میں جب شجاعت کی میت صحن میں بنی سنوری رکھی ہوئی تھی تو رخسانہ بیگم گم صم بیٹھی تھی جیسے قدرت کے سب سے مشاق فنکار نے اپنے بے مثل قلم سے کوئی شاہکار بنا کر سجا دیا ہو''۔

کچھ اسی وضع کی صورت افسانہ ''ڈائن'' میں بھی ابھرتی ہے۔ ''ڈائن'' کی اماں جان حامد کی ساس ہے جو امر بیل کی طرح سارے گھر پر سایہ کناں ہے اور رضیہ اور حامد کی عمروں کو خود بسر کرنا چاہتی ہے۔ اس سے حامد کی ازدواجی زندگی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جاتی ہے اور اسے یوں لگتا ہے جیسا اس کے گھر کے اندر کوئی ڈائن گھس آئی ہے جس نے اس سے اس کی بیوی رضیہ چھین لی ہے۔ آخر میں جب حامد اپنی ساس کو برداشت نہیں کر سکتا اور شدید ردعمل کا مظاہرہ کرتا ہے تو ''اماں جان'' اس کے غیر معمولی ردعمل کو کسی فرضی معاشقے کا کارن قرار دیتے ہوئے کہتی ہے:

''خدا غارت کرے اس ڈائن قطامہ کو جو میری بچی کا گھر بگاڑ رہی ہے'' اور نہیں جانتی کہ وہ ڈائن قطامہ تو وہ خود ہے جس نے بچی کے گھر کو بیخ و بن سے اکھیڑ دیا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی ایک اپنی زبان Language ہے اور وہ زبان ہی کی طرح اسم صفت اور فعل سے مرتب ہوئے ہیں۔ اسم کی سطح پر عصمت کے کرداروں مثلاً ''تل'' کی رانی ''دو ہاتھ'' کی گوری ''کافر'' کی میں ''پیشہ'' کی سیٹھانی ''امر بیل'' کی رخسانہ ''چڑی کی دکی'' کی عالمہ ''لحاف'' کی بیگم جان ''ڈائن'' کی اماں وغیرہ کے بطون میں عورت کا اسطوری یا آری ٹائیل رُخ صاف نظر آتا ہے مگر یہ عورت محض ان تمام نسوانی

کرداروں کی حاصل جمع نہیں ہے بلکہ اس سے ''کچھ زیادہ'' ہے اور یہ ''کچھ زیادہ'' کا عنصر خود عصمت کی شخصیت سے مہیا کیا ہے، اگر ایسی بات نہ ہوتی تو پھر یہ کردار ہو بہو اسی صورت میں دیگر افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نظر آ جاتے اور خود عصمت کے نسوانی کردار بھی ایک دوسرے کے چربے دکھائی دیتے مگر ایسا نہیں ہوا۔ ان میں سے عصمت کا ہر کردار اپنا ایک منفرد وجود رکھتا ہے، جو خود عصمت کی شخصیت کی چھوٹ پڑنے سے ''چیزے دیگر'' بن گیا ہے۔ صفت کی سطح پر عصمت کے یہ جملہ کردار معاشرے کی مختلف سطحوں سے ماخوذ ہونے کے باعث اپنے مخصوص خدوخال کے ساتھ نمودار ہوئے ہیں۔ تاہم وہ ''ٹائپ'' نہیں ہیں یعنی اگرچہ ان کی اساس پروٹو ٹائپ پر استوار ہے پھر بھی عصمت نے پروٹو ٹائپ کی سطح پر کردار ہی کے نقوش ابھارے ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ پروٹو ٹائپ جب اپنے پیمانے سے چھلکا ہے تو نئی صفات کا حامل بن کردار میں متشکل ہو گیا ہے۔ رہا فعل کا معاملے تو اس سطح پر عصمت کے جملہ نسوانی کردار مختلف واقعات اور سانحات سے گزر کر نامیاتی طور پر نشو ونما پاتے اور قدیم کرداروں کی طرح شروع سے آخر تک ایک مقرر اور متعین صورت میں قائم رہنے کے بجائے ہمہ وقت اپنے متحرک باطن کو منکشف کرنے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فعل کی سطح پر عصمت نے ان کرداروں کی انفرادیت کو پوری طرح اجاگر کیا ہے، کیونکہ بحرانی صورت حال ہی میں کردار کی مخفی قوتیں متحرک ہو کر اپنا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ عصمت کے یہ کردار عمودی اور افقی دونوں سطحوں پر فعال دکھائی دیتے ہیں۔ عمودی سطح مشابہت پر استوار ہوتی ہے اس سطح پر زبان اپنے اجتماعی بنیادی رُخ سے مدد طلب کرتی ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے استعاراتی رویے کو متحرک کر کے بات میں عمودی گہرائی پیدا کرتی ہے۔ یہی کچھ کردار نگاری کے عمل میں بھی ہوتا ہے جہاں افسانہ نگار کردار کے عقب یا بطن میں جھانکتا ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے کردار میں عمودی پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں عورت کے بنیادی روپ کی موجودگی اس کے ہاں Paradigmatic رویے ہی کی غماز ہے۔ رہا افقی سطح کا قصہ تو اس معاملے میں بھی عصمت نے واقعات اور سانحات کی ایک فطری رو کو جنم دیا ہے۔ یعنی ایک ایسی صورت کو جس میں واقعات اور سانحات جملے کی لسانی ترتیب کی طرح اپنے صحیح مقام پر فائز ہیں چنانچہ ان سے ''شور'' پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ سب ایک خاص معنی پر منتج ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

افسانے اور اس کے قاری (یا نقاد) کا رشتہ ناقابل شکست ہے۔ مگر قاری افسانے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا نہیں ہوتا جس میں افسانہ نگار، کہانی یا کردار کی بھیک انڈیل دے۔ اس کے برعکس وہ افسانے کے Text کے ساتھ کھیلتے ہوئے معنی کی نئی سطحوں کو خلق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ افسانے کو ازسرنو ''لکھتا'' ہے۔ مگر خود قاری کا بھی اپنی جگہ ایک مسئلہ ہے۔ وہ ایسے کہ ہر قاری کے اعماق میں کچھ ''نمونے'' (Paradigms) وہبی طور پر موجود ہوتے ہیں، جن کے مطابق وہ افسانے کے پلاٹ اور کردار کو دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نارتھ روپ فرائی نے چار Mythos کا ذکر ہے یعنی بہار، گرمی، خزاں اور سردی جو زندگی کی بنی بنائی Categories ہیں۔ ''بہار'' کے تحت ایسے پلاٹ اور کردار قابل ذکر قرار پاتے ہیں جن میں محبت کا مگار ہوتی ہے اور ظالم سماج جو محبت کرنے والوں کا ازلی وابدی دشمن ہونے کے باعث ہمیشہ ان کے راستے میں رکاوٹ بنتا ہے، ناکام ونامراد ہو جاتا ہے۔ ''گرمی'' کے تحت کردار مہم جوئی میں مبتلا ہوتے ہیں۔ سفر کے پُرخطر مراحل سے گزرتے اور بالآخر دشمن کو تہ تیغ کر کے دم لیتے ہیں۔ ''خزاں'' کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے زیر اثر کردار کا المیہ نمودار ہوتا ہے۔ یعنی وہ اپنے انسانی یا غیر انسانی دشمنوں کے ہاتھوں مات کھا جاتا ہے۔ ''سردی'' کے تحت کردار کی مہم ناکام ہو جاتی ہے اور کردار یا تو مر جاتا ہے یا پھر دیوانگی میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ایک عام قاری تو افسانہ نگار سے ایسی کہانی سننے کا متمنی ہوگا، جو ان مدوں Categories کے عین مطابق ہو مگر ایک صاحبِ نظر قاری کہانی سننے کی فطری طلب میں جمالیاتی تسکین کا طلب کو بھی شامل کرے گا جو پلاٹ کی مقرر اور متعین کھائیوں سے باہر نکلنے کی ایک صورت ہے۔ روسی فارمل ازم والوں نے اس عمل کو Foregrounding کا نام دیا تھا، جس کا مفہوم یہ تھا کہ تخلیق کار تخلیق کے متن کو انوکھا بنا کر پیش کرتا ہے، جس سے قاری کو حیرت کے وہ لمحات ملتے ہیں جو جمالیاتی حظ کی تحصیل پر منتج ہو جاتے ہیں۔ ساختیات والوں کا کہنا ہے کہ انوکھا بنانے کا عمل قرأت کے عمل میں مضمر ہے مگر یہ پوری سچائی نہیں ہے کیونکہ اگر ایسا ہو تو ایک عام سی کہانی اور ایک اعلیٰ پائے کے افسانے میں کوئی فرق ہی باقی نہ رہ جائے۔ وجہ یہ کہ قاری اپنی معنی آفرینی کی جبلت کو متحرک کر کے ایک عام سی کہانی میں بھی متعدد نفسیاتی سطحیں خلق کر سکتا ہے۔ شعر کے باب میں بھی ساختیات والوں کا کہنا کہ عام سی اخباری نثر کو بھی اگر بہ طور شعری Text لکھا جائے تو اس سے شعری کیفیات کا انشراح ہونے

لگتا ہے، صحیح نہیں ہے۔ میں ذاتی طور پر قرأت کے عمل کی تخلیقیت کا قائل ہوں۔ لیکن اسی صورت میں جب خود Text فن کے اعلیٰ مدارج پر فائز ہو۔ یعنی انوکھا بنانے اور حیرت کو جگانے پر قادر ہو۔ افسانے کے کردار کی پیش کش کے سلسلے میں افسانہ نگار تخلیقیت کو کم اہمیت تفویض کرنے کی کوشش ناقابلِ فہم ہے، کیونکہ افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے کردار کو پروٹو ٹائپ کے سانچے سے چھلکانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے بعد قاری اس کردار کے بہت سے دیگر پرتوں کو روشنی میں لاکر اسے متعدد ایسی نئی معنیاتی سطحیں تفویض کرتا ہے جن سے ''انوکھا بنانے کا'' عمل مزید تیز اور کٹیلا ہوجاتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ ٹائپ کے سانچے سے چھلکنے کا منظر دکھاتے ہیں اور اپنے اس عمل میں کرداروں کو مکمل کرنے پر اکساتے ہیں۔ جس طرح مصوری کا کوئی شاہکار دیکھنے پر ناظر کے ہاں متخیلہ برانگیخت ہوجاتا ہے اور وہ تصویر میں موجود Spaces اور Gaps کو اپنے دیکھنے کے عمل سے پُر کرتا اور اسے مزید حیرت انگیز اور انوکھا بنا دیتا ہے، بالکل اسی طرح ''کردار'' کا قاری بھی کردار میں موجود بہت سے Gaps کر پُر کرکے اس میں گہرائی اور وسعت پیدا کرتا ہے۔ یوں بھی فنکار کا کام ایسی ''فنی تکمیل'' کا مظاہرہ کرنا ہے جس میں ناتمامی کا عنصر موجود رہے، یعنی جس کی اطراف کھلی ہوں تاکہ قاری تخلیقی کارکردگی جاری رہ سکے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار کاریگری کے نمونے نہیں ہیں جن میں کوئی خلا موجود ہی نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہیں جن میں کردار کے دھاگے سدا بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ قاری جب خود بھی اس پیٹرن میں داخل ہوکر بنانے اور بگاڑنے کے عمل میں شریک ہوتا ہے تو اسے ان کرداروں کے بے پناہ امکانات کا فی الفور احساس ہوجاتا ہے۔

☆☆☆

براؤننگ دی ڈاگ (اقبال فریدی) کا ساختیاتی مطالعہ *

افسانہ

سامنے سے آنے والے ٹرک نے اتنی زور سے چیخ کر اپنی آنکھیں چمکائیں کہ اُس کے اوسان خطا ہوگئے۔ ابھی تو اسے سڑک کراس کرنے کا سلیقہ بھی نہیں آیا تھا۔ اس کے مالک نے آج ہی تو اس کی چھٹی کی تھی۔ ابھی تک وہ اُسے بچے کھچے کھانے اور جھوٹی ہڈیوں پر پال رہا تھا، لیکن ان سب کے ساتھ اب اُسے اور راتب کی ضرورت تھی۔ پھر اب وہ جوان بھی ہو رہا تھا اب اس کی ضرورتیں اس کے مالک کے وسائل سے بڑھ گئی تھیں۔ اس لیے مالک نے طے کرلیا کہ اب اُسے آزاد کر دیا جائے۔ براؤننگ بھی اُچھل رہا تھا۔ گاڑی میں بٹھا کر اسے پیچیدہ راستوں سے گزارتے ہوئے پھیلے ہوئے شہر کے مخالف سمت لے جایا گیا۔ اس کے بعد سمندر تھا۔ ایک مقام پر گاڑی رُکی۔ اس کے مالک نے اسے پچکار کر نیچے بھیجا۔ سمندر کی قربت اور سیم تھور زدہ زمین کا لمس محسوس کرکے وہ اُچھلنے لگا۔ فضا میں اس کی مرغوب بساند بسی ہوئی تھی، جیسے قریب ہی کہیں خشک مچھلیوں کا ڈھیر رکھا ہو۔ ابھی وہ اپنی پسندیدہ خوشبو کے حصار میں تھا کہ مالک کی گاڑی چل پڑی۔ کچھ دُور تک تو وہ اصیل گھوڑے کی طرح دُلکی چال چلتا رہا۔ پھر دوڑنے لگا۔ پھر اور تیز دوڑنے لگا، پھر اُس کی سانس پھولنے لگی، اُسے لگا کہ دوڑتے دوڑتے اس کے پھیپھڑے حلق سے باہر آجائیں گے۔ مالک کی گاڑی ستارہ بن گئی تھی۔ اس ستارے کو دوبارہ چھو لینے کی خواہش میں اس کی سانس اکھڑنے والی تھی کہ سامنے سے آنے والے ٹرک نے اپنی آنکھیں زور سے چمکائیں اور چیخ پڑا۔ اس نے اپنی دُم دبائی اور مالک کی گاڑی کا خیال چھوڑ کر اپنی جان بچانے کے لیے سڑک

* ''صریر''، کراچی، جون ۱۹۹۴ء

سے اُتر گیا۔ اور سیم تھور زدہ میدان میں مخالف سمت دوڑنے لگا۔ اس نے دوڑتے دوڑتے کوئی لحاظ نہ کیا...... بڑا جانور ہے تو کیا ہوا...... بھونکنا تو ضروری ہے۔ وہ مخالف دوڑتے ہوئے پلٹ پلٹ کر ٹرک پر بھونکتا رہا۔ اس احساس تفاخر کے ساتھ کہ اتنا بڑا جانور ہے اور ڈر کر دور بھاگا جا رہا ہے۔ اس نے قہقہے کے انداز میں ایک بھونک لگائی۔ بھونکنے سے جو ذرا ناک کھلی تو اُسے اندازہ ہوا کہ صرف خوشبو ہی نہیں تھی واقعی کہیں آس پاس سوکھی مچھلیوں کا ڈھیر ضرور تھا۔ اُس نے دم کے دباؤ میں اضافہ کیا اور اسی میدان میں تیز رفتاری سے ایک نصف دائرہ مکمل کرتے ہوئے اُس نے اپنا رُخ اپنی ناک کے سہارے مچھلیوں کے ڈھیر کی طرف کر دیا......سوکھی مچھلیوں کا ایک پہاڑ...... اس نے مارے خوشی کے پھر ایک قہقہہ لگاتی ہوئی بھونک لگائی۔ خوشی کے ساتھ اس بھونک میں یہ چیلنج بھی شامل تھا۔ اگر اس پہاڑ کا کوئی محافظ کتا ہو تو سامنے آئے۔ اس نے سوچا پہلے اس پہاڑ کا چکر مکمل کر لینا چاہیے۔ پھر اس کے بعد کسی مناسب اور کُرکُری جگہ منہ ماریں گے۔ تین چوتھائی چکر ہونے کے بعد اُسے پھر اپنی دم دبا لینی پڑی۔ ایک امریکی ننگا پڑا تھا اور ایک مریکنی چڈی بدل رہی تھی۔ امریکی تو کتے سے مانوس ہوتے ہی ہیں ننگے امریکی نے ہاتھ بڑھایا۔ براؤننگ اشارہ سمجھ گیا اس نے محبت سے کوں کوں کرتے ہوئے اپنا سر امریکی کے ہاتھوں کے نیچے دے دیا۔ اپنا سر امریکیوں کے ہاتھوں کے نیچے دینے میں تحفظ کا احساس رہتا ہے۔ ایک بحری بیڑا چلتا ہے اور اس سے پہلے کہ لنگر انداز ہو دعا کے لیے اٹھا ہوا ایک ہاتھ کاٹ دیا جاتا ہے۔ امریکی نے براؤننگ کا سر سہلایا۔ سامنے کھلا سمندر تھا۔ امریکی نے تولیہ باندھ لیا۔ اور دونوں ہاتھوں کی پہلی انگلیاں زبان پر رکھ کر زور سے سیٹی بجائی گھنگھریالے بالوں والا ایک مقامی شیدی نوجوان سمجھ گیا۔ اس نے زمین پر بچھے بڑے تولیہ کو جھاڑ جھٹک کر ایک فولڈنگ کرسی کے ساتھ اپنے کندھے پر رکھا۔ کولر ہاتھ میں اٹھایا اور ریت پر پڑی خالی بوتلوں اور ڈبوں کو اس خیال سے ٹھوکر لگائی کہ اس میں کچھ باقی تو نہیں ہے۔ براؤننگ بھی اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔ ریت اور پھر کچی زمین کو چھوڑ کر پکی سڑک تک پہنچتے پہنچتے امریکی جوڑا کئی مرتبہ ایک دوسرے سے لپٹا۔ شیدی نوجوان بے نیازی اور تیزی سے آگے آگے چلا جا رہا تھا۔ درمیان میں ایک امریکی جوڑا بریکٹ تھا۔ پیچھے پیچھے براؤننگ اصیل گھوڑے کی دُلکی چال چل رہا تھا۔ امریکی عورت نے کئی مرتبہ پلٹ کر براؤننگ سے کہا GET AWAY۔ وہ اتنی انگریزی سمجھتا تھا مگر وہ ٹال گیا مچھلی کا پہاڑ بہت دُور رہ گیا تھا۔ مالک کی گاڑی

ستارہ بن گئی تھی جو ڈوب چکا تھا۔ ایک بڑی گاڑی میں سارا سامان رکھنے کے بعد مقامی شیدی نوجوان نے گردن جھکا لی۔ پہلے عورت نے پرس سے کچھ نوٹ نکال کر دیے۔ کالے نوجوان کا منہ مارے خوشی کے اُودا ہو گیا۔ وہ سلام کر کے الٹے قدموں پلٹا۔ مرد نے بھی اپنا پرس نکالا اور کچھ نوٹ نوجوان کے حوالے کر دیے۔ اودے ہونے کے ساتھ ساتھ اب نوجوان کی باچھیں بھی کھل گئیں۔ وہ اب تیزی سے واپس جانا چاہتا تھا کہ کہیں یہ نوٹ اس سے واپس نہ لے لیے جائیں کہ امریکی مرد نے اُسے پھر آواز دی اور اُسے کچھ اور نوٹ دیتے ہوئے پیار سے گھنگھریالے بالوں میں اپنی انگلیاں الجھا کر نکال لی۔ شیدی نوجوان تھینک یو، تھینک یو کہتے ہوئے اُلٹے قدموں دوڑا اور پلٹ کر غائب ہو گیا۔ براؤننگ اُچھل کر گاڑی کی پچھلی سیٹ پر جا بیٹھا۔ امریکی جوڑا ابھی بے دھیانی میں گاڑی کی اگلی سیٹوں پر بیٹھ گیا۔ براؤننگ کبھی کبھی اپنے مالک کی کھٹارا موٹر میں سیر و تفریح کے لیے جایا کرتا تھا۔ جب وہ چھوٹا تھا وہی تجربہ اس کے کام آیا۔ براؤننگ نے اپنی گردن امریکی کے کندھے پر رکھ دی۔ اچانک امریکی کو خیال آیا یہ تو ایک غیر کتا ہے۔ اس نے آہستہ آہستہ گاڑی کو بریک لگائی اپنی طرف دروازہ کھولا اور ایک خالی ڈبا باہر پھینک کر براؤننگ کو اشارہ کیا ''ارے مالک کا ڈبا گر گیا'' براؤننگ نے باہر چھلانگ لگائی اور ابھی اس کے پیر زمین کو چھونے بھی نہ پائے تھے کہ امریکی گاڑی ستارہ بن گئی۔ وہ ستارے کے ڈوبنے تک اس کے پیچھے دوڑتا رہا۔

نہ جانے کیوں اتنے راستے میں اُسے کوئی کتا بھی نظر نہیں آیا تھا۔ کہیں یہ لوگ کتوں کو کاٹ کر کھا تو نہیں جاتے۔ اس کے بدن میں خوف کی جھرجھری آ گئی۔ کاش کوئی کتیا نظر آ جاتی تو وہ اس کے سامنے بھونک کر کچھ دل کی کہتا کچھ دل کی سنتا۔ مگر براؤننگ بے چارہ، جس کے مالک کے گھر میں اب اس کے لیے راتب نہیں تھا۔

براؤننگ میری ہمدردیاں تمھارے ساتھ ہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر فہیم اعظمی

تجزیاتی مطالعہ

براؤننگ دی ڈاگ ایک کتے کی کہانی ہے۔ کتا ایک وفادار جانور ہے جو اپنے مالک سے محبت کرنے کے لیے مشہور ہے۔ اس کی یہ صفات زمان ومکان سے ماورا ہیں۔ کھیتوں میں اور میدانوں میں جانوروں کی اور فصل اُگتے وقت کھیت کی رکھوالی سے لے کر دھوبی کے گھاٹ تک اور غریب اور امیر دونوں طبقات کے لوگوں میں پالتو جانور سے لے کر چوکیداری تک کتے کی افادیت ہوتی ہے۔ ان صفات کے باوجود لفظ کتا تو تضحیک کے طور پر خوشامدی اور بے حیا انسانوں کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ معاشرے میں کوڈز اور کنونشن کے تحت جو اخلاقیات مرتب ہوتی ہیں مثلاً وفاداری اور محبت کے الفاظ، جب انسانوں کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں تو اس کے معنی ڈی کنسٹرکٹ ہو جاتے ہیں، اُس کی وجہ انسان کے اشرف المخلوقات ہونے اور وفاداری اور محبت میں بھی اپنی انانیت اور خودداری کر برقرار رکھنے کے عقیدتی اور معاشرتی کوڈ ہیں، جن کے تحت کتوں پر وفاداری اور محبت کا اطلاق انسانوں پر ان صفات کے اطلاق سے مختلف ہوتا ہے۔ لٰہذا جب انسانوں کو کتا کہا جاتا ہے تو یہ مفروضہ ہوتا ہے کہ ایسے انسان میں خودداری یا انانیت جیسی کوئی چیز نہیں ہے، یا وہ کسی مادی یا روحانی مفاد کے تحت انسانوں کی وفاداری کے بجائے کتوں کی وفاداری کی صفت اپنا رہے ہے۔ اپنی تمام صفات کے باوجود ''کتے'' کو ایک ذلیل جانور سمجھا جاتا ہے اور اگر آدمی کو کتا کہا جائے تو کتے کی اصطلاح کو کتے کی تمام صفات سے الگ کر کے صرف ذلت کا سگنیفائر یا دال سمجھا جائے گا۔ یوں تو کتا ہر سماج میں پالا جاتا ہے، لیکن ایسے طبقے میں جس میں محنت کش اور مزدور ہوتے ہیں اور جنھیں اصطلاحاً نچلے طبقے کے لوگ کہا جاتا ہے کتے پالنے کی افادیت ہوتی ہے۔ وہ زیادہ تر رکھوالی یا چوکیداری کا کام کرتا ہے لیکن بورژوا طبقے میں جن میں اونچے طبقے کے لوگ شامل ہیں کتا پالتو جانور کے طور پر مقبول ہوتا ہے، رکھوالی اس کا اضافی رول ہوتا ہے اور اکثر اس پر پابندی عائد ہوتی ہے کہ کب بھونکے اور کب نہ بھونکے آزاد ہوا اور کب بندھا ہو۔

یہ بات ضرور ہے کہ اونچے طبقے میں ریبیز کے خوف کی وجہ سے اُسے انجکشن وغیرہ لگوایا جاتا ہے۔ مشرقی معاشرے میں عموماً اور اسلامی معاشرے میں خصوصاً کتے کو دور رکھنے کی اور نجس اور گندہ گردانتے کی وجہ ریبیز کا خوف بھی ہوتا ہے۔ جو بالکل غیر متوقع طریقے سے کتے کے رویے میں تبدیلی پیدا کرتا ہے اور وہ آدمی کو کاٹ کھاتا ہے۔ جس سے ریبیز کی بیماری آدمی میں منتقل ہو جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر تک یہ ایک لاعلاج مرض تھا۔

جس معاشرے میں یہ کہانی جنم لیتی ہے وہ ایک بورژوا معاشرہ ہے۔ براؤننگ ایک پالتو کتا ہے جو اسی معاشرے کے ایک فرد کے یہاں پلا تھا۔ اس شخص کے پاس کار بھی تھی جس میں بٹھا کر وہ براؤننگ کو سمندر کے کنارے چھوڑنے گیا تھا۔ براؤننگ کار میں سیر کرنے کا عادی بھی تھا۔ جیسا کہ امریکن کار میں اُچھل کر بیٹھنے کے رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہانی میں کسی خاص جگہ کا یا کسی خاص زمانے کا تعین نہیں کیا گیا۔ لیکن جہاں کتے کو اس کے مالک نے اتارا تھا اور اُسے چھوڑ کر چلا گیا تھا۔ وہاں سمندر تھا، وہاں سیم اور تھور بھی تھے، جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کوئی مارش یا کیچڑ اور دلدل کا علاقہ معلوم ہوتا ہے۔ وہاں سڑک بھی تھی اور اس سڑک پر ٹرک بھی گزرتے تھے۔ اس طرح یہ سمندر کے کنارے آباد کوئی شہر معلوم ہوتا ہے۔ ''کتے'' کا نام براؤننگ تھا جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کتا ایک مشرقی بورژوا خاندان کے یہاں پلا ہوا تھا جس کو انگریزی آتی تھی اور جو مغربی تہذیب سے متاثر تھا۔ صرف ایک امریکن جوڑے کی سمندر کے کنارے موجودگی یہ ظاہر کرتی ہے کہ یہ مغربی دنیا کا کوئی ملک نہیں ہے، بلکہ مشرق کا کوئی علاقہ ہے۔ شیدی جوان کی خدمت گزاری اور موجودگی کہانی کو افریقی یا حبشی نسل کے رہنے والوں کے شہر میں لے جاتی ہے۔ مگر شیدی کی اصطلاح ایک ایسا سگنیفائر ہوسکتا ہے جس میں وہ سیاہ رنگت والے حبشی نما جوانوں کا تصور ابھرتا ہے، جو ٹورسٹ کو یا بورژوا وزیٹرز کو بخشیش یا ٹپ کے عوض اپنی خدمات پیش کرتے ہیں۔ مشرق کے بہت سے بڑے شہروں پر یہ بات صادق آتی ہے۔ اس طرح شیدی مقامی خدمت گزار لڑکوں کی علامت بھی ہوسکتی ہے۔ اس قسم کے لڑکے جو وزیٹرز کو اور خصوصاً مغربی وزیٹرز کو ٹپ کے عوض اپنی خدمات پیش کرتے ہیں، دنیا کے بڑے شہروں میں پائے جاتے ہیں۔

جس علاقے میں اس کہانی نے جنم لیا ہے، وہاں شیدی کے لفظ سے لوگ مانوس ہیں۔ کراچی میں منگھو پیر کے مقام پر جہاں منگا پیر کے مزار کے پاس گندھک کا چشمہ ہے جس میں

گھڑیال پلے ہوئے ہیں۔ یہاں شیدی میلہ ہوتا ہے جہاں شیدی سندھ اور بلوچستان کے علاقے سے آتے ہیں اور منگا پیر سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ شیدی افریقی نسل کے لوگوں کی جسمانی ساخت رکھتے ہیں۔ شاید یہ افریقہ کے تجارتی جہازوں یا غلاموں کی تجارت کرنے والے جہازوں سے لائے گئے تھے اور یہیں آباد ہو گئے۔ جس شیدی کا ذکر اس کہانی میں ہے وہ اسی طرح کے ایک شیدی کا اشاریہ ہے۔

براؤننگ کو اس کے مالک نے اس لیے گھر سے نہیں نکالا تھا کہ وہ بے رحم تھا، کتے سے اُسے کسی قسم کی کراہت تھی بلکہ اس لیے کہ کتے کی ضرورت اس کے وسائل سے زیادہ تھی۔ یہاں ہمیں کچھ ایسے الفاظ ملتے ہیں جن سے معنی کی گہری ساخت کا اشارہ ملتا ہے۔

''ابھی تک وہ (مالک) اسے بچے کھچے کھانے اور جھوٹی ہڈی پر پال رہا تھا۔ لیکن ان سب کے ساتھ اب اُسے اور راتب کی ضرورت تھی۔ پھر اب وہ جوان بھی ہو رہا تھا۔ اب اس کی ضرورتیں اس کے مالک کے وسائل سے بڑھ گئی تھیں اس لیے مالک نے طے کر لیا کہ اب اُسے آزاد کر دیا جائے۔''

اس جملے کو پڑھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کتے کو آزاد کرنا مالک کی ضرورت تھی۔ کیونکہ وہ اُس کے لیے پوری غذا مہیا نہیں کر سکتا تھا، مگر ایسا کیوں تھا؟ مالک اچھا خاصا کھاتا پیتا آدمی معلوم ہوتا ہے۔ بڑے شہر میں رہتا ہے، کار پر سفر کرتا ہے تو وہ کتے کا راتب کیوں نہیں مہیا کر سکتا، یہاں پر پتہ چلتا ہے کہ متن میں اس سبب یا افتاد یا سانحے کا کوئی ذکر نہیں ہے جن کی وجہ سے مالک کتے کا راتب مہیا کرنے سے معذور ہو گیا۔ یہ تو پتہ چلتا ہے کہ کتا بڑا ہو گیا تھا اور اس کے لیے زیادہ راتب کی ضرورت تھی، مگر چھوٹے اور بڑے کتے کے راتب میں اتنا فرق نہیں ہوتا کہ کتے کا ایک آسودہ حال مالک اس سے کنارہ کشی اختیار کر لے۔ عموماً یہ بھی ہوتا ہے اگر پیٹ گھر کے کھانے سے نہیں بھرتا یا اس کی طبیعت سیر نہیں ہوتی تو دوسرے کے دروازے سے یا کسی گاربج ڈمپ سے اپنا پیٹ بھر لیتا ہے۔ لہٰذا معلوم ہوتا ہے کہ یہاں متن میں گیپ ہے، اور یہ گیپ مالک اور کتے کے درمیان قطع تعلق کی وجہ کا ظاہر نہ ہونا ہے۔ دوسرا گیپ متن میں مالک کی آسودہ حالی اور مجبوری کے درمیان ہے۔ اس تضاد کو متن میں واضح نہیں کیا گیا۔ اور جب ہم اس جملے کو پڑھتے ہیں:

''گاڑی میں بٹھا کر اسے پیچیدہ راستوں سے گزارتے ہوئے پھیلے ہوئے شہر کے

مخالف سمت لے جایا گیا۔ اس کے بعد سمندر تھا ایک مقام پر گاڑی رُکی۔ اس کے مالک نے اسے پچکار کر نیچے بھیجا۔ سمندر کی قربت اور سیم وتھور زدہ زمین کا لمس محسوس کر کے وہ اُچھلنے لگا۔ فضا میں اُس کی مرغوب بساند بسی ہوئی تھی، جیسے قریب ہی کہیں خشک مچھلیوں کا ڈھیر رکھا ہو۔ ابھی وہ پسندیدہ خوشبو کے حصار میں تھا کہ مالک کی گاڑی چل پڑی......''

تو ہمیں مالک اتنا مجبور نہیں معلوم ہوتا کہ وہ ایک کتے کا راتب مہیا نہ کر سکے۔ متن کے مندرجہ بالا جملوں میں کچھ الفاظ ایسے ہیں جن پر توجہ ضروری ہے۔

پیچیدہ راستے: شاید یہ اس لیے تھا کہ کتا پھر گھر واپس نہ آ جائے۔ گویا مالک کو اس کا خیال نہیں تھا کہ وہ بھوکوں مر جائے گا۔ یہ احتیاط ضروری تھی کہ وہ گھر آ کر راتب طلب نہ کرے۔ یہ مالک کے خود غرض اور Sadistic رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ گویا ابھی تک جو کتے سے ہمدردی اور مالک کی مجبوری کا تاثر متن سے ظاہر ہوتا تھا وہ ڈی کنسٹرکٹ ہو جاتا ہے اور اس کی تہ میں بالکل مختلف معنی کے ٹریس ملتے ہیں، لیکن پیچیدہ راستوں سے ہو کر سمندر تک پہنچنا اور سمندر کا مخالف سمت میں ہونا، ارادی یا غیر ارادی طور پر فطری یا مادی مخالفت کی نشان دہی کرتا ہے، جس کو کھل کر بیان نہیں کیا گیا ہے۔

جب مالک کتے کو اُتار کر کار تیزی سے چلانے لگا تو کتا اس کے پیچھے بھاگا مگر تھوڑی دور جانے کے بعد تھک گیا اور

''مالک کی گاڑی ستارہ بن گئی۔ اس ستارے کو دوبارہ چھو لینے کی خواہش میں اُس کی سانس اکھڑنے والی تھی کہ سامنے سے آنے والے ٹرک نے اپنی آنکھیں زور سے چمکائیں اور چیخ پڑا۔ اُس نے اپنی دُم دبائی اور مالک کی گاڑی کا خیال چھوڑ کر اپنی جان بچانے کے لیے سڑک سے اُتر گیا۔''

مالک کی گاڑی کے ستارہ بننے کے تو اوپری سطح کے معنی یہی ہو سکتے ہیں کہ وہ بہت دور نکل گئی۔ اور اس کی مدھم روشنی نظر آ رہی تھی اور ستارے کو چھونے والا کلیشے اس لیے استعمال کیا گیا کہ گاڑی اُس کی خواہش اور محنت سے بہت دور جا چکی تھی۔ لیکن ستارے کی یہ بھی خصوصیت ہے کہ اپنی چمک دمک اور مستعار روشنی کے ساتھ ساتھ ٹوٹتا بھی رہتا ہے۔ لہٰذا اس کی تہ میں مالک اور اس

کی گاڑی کے مستعار ہونے اور عارضی ہونے کے بھی ٹریس ملتے ہیں۔ کتا اس وقت ہمت ہار بیٹھا، جب اُس نے ٹرک کی روشنی دیکھی اور ٹرک نے ہارن بجائے اور وہ سہم گیا۔ لیکن حسب عادت وہ بھونکتا رہا۔ متن میں ایک جملہ ’’برا جانور ہے تو کیا ہوا بھونکنا تو ضروری ہے۔‘‘ کتے کے عادتاً بھونکنے سے کچھ زیادہ معنویت رکھتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کتے کے ٹرک کو دیکھ کر بھونکنے کو ریشنا لائز کرنے کے لیے یہ جملہ استعمال کیا گیا مگر بڑے جانور پر بھونکنا اور بھی معنویت کا حامل ہے۔

سیم اور تھور کی جانب دوڑتے کتے نے مچھلیوں کے ڈھیر کی باس محسوس کی اور اُسی جانب بھاگنے لگا، کیونکہ اُسے یقین ہو گیا تھا کہ آس پاس کہیں مچھلی کا ڈھیر ہے۔ یہ اُسے کیسے یقین ہوا؟ اور شامہ باصرہ میں ذہنی طور پر تبدیل کیسے کیا؟ اس سوال کا جواب متن میں نہیں ہے۔ مچھلیوں کے ڈھیر کی خوشبو کتے کی ناک میں جاتی ہے اور اسے مچھلی کے ڈھیر کا یقین بھی ہو جاتا ہے۔ وہ پہاڑی کا نصف چکر لگاتا ہے۔ بھونک کر پہاڑی کے ان دیکھے محافظ کو چیلنج کرتا ہے، پھر تین چوتھائی چکر مکمل کرتا ہے، مگر اُسے مچھلیوں کا ڈھیر نہیں ملتا اور کامیابی نہیں ہوتی۔ یک بیک اُسے ایک امریکی بیچ پر ننگا پڑا ہوا دکھائی دیتا ہے اور ’’امریکنی‘‘ یعنی امریکی عورت چڈی بدل رہی ہوتی ہے۔ امریکن کے بیچ پر نیم برہنہ حالت میں یا بیچ اگر سنسان ہو تو بالکل برہنہ حالت میں پڑے رہنا مغربی رواج کا حصہ ہے اور امریکن مرد اور عورت کا بیچ پر دھوپ سینکنا، ٹیننگ کرنا، پیار محبت اور عیش وعشرت کا مظاہرہ کرنا اپنے یا دوسرے ممالک کے ساحلوں پر کوئی عجیب بات نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سیم اور تھور اور سوکھی مچھلیوں کے قریب کا ساحل اتنا دلکش نہیں ہوتا کہ امریکن ریلیکس کرنے کے لیے ایسی جگہ تلاش کریں۔ متن میں سوکھی مچھلیوں کی پہاڑی کا ذکر ہے، جس کو دیکھ کر براؤننگ خوش ہوتا۔ اس کے گرد نصف طواف کرتا ہے، پھر تین چوتھائی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا جملہ استعاراتی اور علامتی ہے۔ براؤننگ یا کسی فرد کی اُمیدیں اور خواہشیں جن کی طرف وہ بڑھتا ہے، پہلے آدھی اور پھر ایک چوتھائی اور لیکن جب وہ ۲۷ تک پہنچتا ہے اور منزل کو سر کرنے کے لیے صرف ۹۰% کا طواف باقی رہتا ہے تو امریکن نظر آ جاتا ہے۔ براؤننگ منزل کا خیال چھوڑ کر امریکن کی جانب متوجہ ہو جاتا ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نہ مچھلی ملتی ہے اور نہ امریکی تحفظ۔

جب ہم بھاگتے ہوئے کتے کو جو ٹرک سے یا ٹرک نما گاڑی سے ڈر کر بھاگا ہے، اپنے

مالک کو بھی کھو چکا ہے اور تقریباً بے سہارا ہے، ایک دم سے ایک امریکن کی طرف رجوع ہوتے دیکھتے ہیں، تو ہمیں یہ خیال ہوتا ہے کہ متن میں ایک دم سے امریکن کا آ جانا محض اتفاقیہ نہیں ہے، بلکہ وہ وہاں لایا گیا ہے، ایک سگنیفائر کے طور پر جن کے سگنیفائیڈ کو چھپایا تو گیا ہے لیکن اس کے بعد کے جملے بڑی معنویت کے حامل ہیں اور شاید افسانے کی پراسراریت کو ختم کرنے کے مترادف:

> ’’امریکی تو کتے سے مانوس ہوتے ہی ہیں۔ ننگے امریکی نے ہاتھ بڑھایا۔
> براؤننگ اشارہ سمجھ گیا اس نے محبت سے کوں کوں کرتے ہوئے اپنا امریکی کے
> ہاتھ کے نیچے دے دیا‘‘

امریکی کی کتے سے مانوسیت ایک رائے ہے، جس کا تعلق کہانی سے نہیں ہے لیکن کہانی کی گہری ساخت تک پہنچنے میں یہ رائے مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ جہاں تک افسانے میں کوئی رائے یا observation شامل کرنے کا تعلق ہے، چاہے وہ مصنف کی ہو یا کسی کردار کی یہ کہانی کا حصہ نہیں ہوتی، جب تک کہ اُسے کہانی کا حصہ بنا کر کسی کردار سے کہلوایا نہ جائے۔ افسانے میں یہ ایک تکنیکی نقص ہے لیکن اس ایک جملے سے کہانی کا حُسن بھی مجروح ہوتا ہے۔ اس observation کو کہ امریکی کتے سے مانوس ہوتے ہیں، اگر کتے اور امریکی کے کردار اور عمل تک محدود رکھا جاتا تو کتے سے امریکی کی مانوسیت خود بخود ظاہر ہو جاتی اور شعری زبان یا علامتی طرز اظہار کا حسن بھی باقی رہتا ہے۔ اس کے بعد دو اور جملے ہیں جو اپنی بالائی سطح پر ہی کہانی کو تاثراتی، تعصّباتی اور واقعاتی رنگ دے دیتے ہیں۔ یہ جملے یہ ہیں:

> ’’اپنا سر امریکیوں کے ہاتھوں کے نیچے دینے میں تحفظ کا احساس رہتا ہے۔ ایک
> بحری بیڑا چلتا ہے اور اس سے پہلے کہ لنگر انداز ہو دعا کے لیے اُٹھا ہوا ایک ہاتھ کاٹ
> دیا جاتا ہے‘‘۔

کہانی کے اس حصے میں کہانی کار اپنے کو ایک Commentator کی حیثیت سے سامنے لاتا ہے اور کہانی کو تھوڑی دیر کے لیے break کر دیتا ہے۔ امریکیوں کے ہاتھوں کے نیچے سر دینے سے تحفظ کا احساس کہانی میں تاثراتی تعصّبائی اور طنزیہ تبصرے کو داخل کر دیتا ہے، جس سے Writerly تحریر محض Readerly کہانی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کے بعد امریکی

بحری بیڑے کا ذکر اور ایک ہاتھ قطع ہونا واقعاتی امر تو ہے لیکن اس کے بے محابہ اور کہانی کو روک کر طنز آمیز اظہار نے کہانی کی جمالیات کو ختم کر دیا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنف کے جذبات کا یا غیر ارادی طور پر کرب کا اظہار تھا، لیکن معنوی اعتبار سے یہ ایک اکہری کہانی بن جاتی ہے۔ اس غیر ضروری اور غیر متوقع، ارادی یا غیر ارادی انٹرول کے بعد کتے کی کہانی پھر شروع ہوتی ہے، لیکن اس سے پہلے کہ کتا پھر ہماری توجہ کا مرکز بنے، امریکی رویہ طنز اور تضحیک کی فضا میں ہمارے سامنے ہوتا ہے۔ عام طور پر یہ بالکل واقعاتی بیان ہوتا لیکن یہاں مشرقی معاشرہ اور کوڈز، متن میں الفاظ کے استعمال اور قاری کی پہلی قرأت سے امریکی رویوں کو غیر مناسب اور بدتہذیبی پر مبنی ظاہر کرتے ہیں۔ متن کے الفاظ یہ ہیں:

☆ ایک امریکنی چڈی بدل رہی تھی۔ (چڈی انڈرویر کے معنوں میں تضحیک کے طور پر استعمال ہوا ہے۔)

☆ سامنے کھلا سمندر تھا۔ امریکی نے تولیہ باندھ لیا۔

☆ شیدی جوان......دوڑتا ہوا ان دونوں کے سامنے خم ہو گیا۔

☆ امریکی جوڑا کئی مرتبہ ایک دوسرے سے لپٹا۔

☆ درمیان میں ایک امریکن جوڑا بریکٹ تھا۔

یہاں پہنچ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صرف ایک امریکن جوڑا نہیں تھا بلکہ ایک اور تھا۔ شاید بیچ پر اور امریکی جوڑے تھے۔ مگر دوسروں کو نظر انداز disentangle کر کے صرف اس جوڑے پر توجہ مرکوز کی گئی۔ جس سے کہانی کے مین کردار یعنی کتے کا تعلق تھا۔ دوسرے امریکی جوڑے کے بریکٹ ہونے یا آپس میں لپٹنے کا ذکر محض اس لیے آیا کہ وہ اُس وقت بیچ میں آ گیا تھا، جب شیدی جوان اور امریکی جوڑا اور کتا گاڑی کی جانب جا رہے تھے۔ اس جملے کو کہ ''درمیان میں ایک امریکی جوڑا بریکٹ تھا۔'' لفظ درمیان پر توجہ مرکوز کر کے پڑھا جائے تو ایسا لگتا ہے کہ شاید یہ ایک ہی امریکن جوڑے کا ذکر ہے جو لپٹا ہوا تھا۔ اور شیدی جوان اور کتے کے درمیان چل رہا تھا۔ لیکن لفظ بریکٹ پر توجہ دی جائے تو ''بریکٹ'' ایک Static یا رُکی ہوئی حالت کو ظاہر کرتا ہے اور کتے کی کہانی والا امریکی جوڑا تو چل رہا تھا۔ ہاں لپٹتا جاتا تھا۔ لہٰذا معلوم ہوتا ہے کہ ''درمیان میں'' راستے میں کے مترادف استعمال کیا گیا ہے اور بریکٹ ہوا امریکی جوڑا دوسرا تھا۔ اور اگر ایسا ہے تو

یہ معنی deconstruct ہو جاتا ہے کہ بیچ پر صرف ایک ہی امریکی جوڑا تھا۔ امریکی جوڑے کے رویے کو ظاہر کرنے کے لیے متن میں کچھ جملے ملتے ہیں:

''امریکی عورت نے کئی مرتبہ پلٹ کر براؤننگ سے کہا "GEt AWAY"۔ اس جملہ کو پڑھنے کے بعد قاری کی توجہ امریکی مرد کے برتاؤ کی جانب مبذول ہوتی ہے جو اُس نے براؤننگ سے روا رکھا تھا یعنی:

''امریکی نے براؤننگ کا سر سہلایا''

یہ براؤننگ سے پہلی ملاقات تھی اس جملے کے بعد ایک جملہ اور بھی آتا ہے۔

''سامنے کھلا سمندر تھا''۔

یہاں تو کھلے سمندر ساحل، سیم وتھور کا ذکر ہو چکا ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس جملے کا یا کھلے سمندر کے امیج کا کیا جواز ہے۔ یہ اسی بحری بیڑے کے چلنے اور لنگر انداز ہونے کے امیج کا سلسلہ معلوم ہوتا ہے، جس میں براؤننگ کا سر سہلانا بھی شامل ہے۔ بعد کے امریکی جوڑے کے رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کھلے سمندر کا اور سر سہلانے ایک تعلق ہے۔ ''کھلا سمندر'' کا بیان اس لیے آیا کہ بحری بیڑا پہنچا تھا۔ اور سر سہلانے کا عمل ہمدردی اور دلاسے کا عمل معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کے بعد جب براؤننگ نے سر سہلانے سے عمل کو ہمدردی اور محبت سے تعبیر کیا اور پیچھے پیچھے چلنے لگا تو امریکنی نے مڑ مڑ کر اُسے بھاگ جانے کو Get Away کہا۔ براؤننگ انگریزی میں Get Away کا لفظ سمجھتا تھا مگر ٹال گیا، شاید لاچاری کی وجہ سے بے حیائی کا مظاہرہ کیا اور پیچھے پیچھے لگا رہا۔ لاچاری اس لیے کہ مچھلی کا پہاڑ بہت دور رہ گیا تھا۔

مالک کی گاڑی ستارہ بن گئی تھی جو ڈوب چکا تھا۔

جیسے کہ پہلے کہا جا چکا ہے گاڑی کے ستارہ بن کر ڈوبنے کے معنی اُس کے غائب ہونے کے ہو سکتے ہیں یا پھر یہ کہہ سکتے ہیں کہ مالک اور گاڑی دونوں غائب ہو چکے تھے یا اپنی اصل حیثیت کھو چکے تھے۔

امریکی رویے کے آخری سین کہانی میں اس طرح پیش کیا گیا ہے:

''ایک بڑی گاڑی میں سارا سامان رکھنے کے بعد مقامی شیدی نوجوان نے گردن جھکا لی۔ پہلے عورت نے پرس سے کچھ نوٹ نکال کر دیے......مرد نے اپنا پرس نکالا

اور کچھ نوٹ نوجوان کے حوالے کر دیئے'' ......امریکی مرد نے اسے پھر آواز دی اور اسے کچھ نوٹ دیتے ہوئے پیار سے اس کے گھنگھریالے بالوں میں انگلیاں الجھا کر نکال لیں۔ شیدی نوجوان تھینک یو، تھینک یو کہتے ہوئے الٹے قدموں دوڑا اور پلٹ کر غائب ہو گیا''۔

امریکی کی اس بار بار بخشش اور عطا اور دوسرے ملکوں پر ان کی دولت کا انحصار دنیا کے اقتصادی اور سیاسی نظام کی موجودہ ساخت ہے، جس کی بالائی ساخت ہیومنزم اور رواداری ہے۔ شیدی نوجوان کے گھنگریالے بالوں میں انگلی پھیرنا ظاہرہ اور منافقانہ التفات کی مثال ہے۔ کیونکہ حبشی النسل کی پہچان یہی گھنگریالے بال ہیں، جو سفید اور سیاہ نسل کو علیحدہ کرتے ہیں اور بال میں انگلی پھیرنا تو درکنار سفید فام امریکی اسے دیکھنا بھی پسند نہیں کرتا، لیکن یہ ہوسکتا ہے کہ یہ عمل اپنی برتری اور شیدی کے PET ہونے کا اظہار ہو جو ارادی یا غیر ارادی طور پر امریکی سے سرزد ہوا ہو۔ کیونکہ سر سہلانے کا عمل امریکی سے اس وقت بھی سرزد ہوا تھا۔ جب براؤننگ نے امریکی کے ہاتھ کے نیچے اپنا سر دے دیا تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ احساس برتری کا غیر ارادی اور حسب عادت عمل تھا لیکن امریکی کا رویہ بالکل متضاد اس وقت معلوم ہوتا ہے جب ہم کہانی کے یہ الفاظ پڑھتے ہیں:

''براؤننگ نے اپنی گردن امریکی کے کندھے پر رکھ دی۔ اچانک امریکی کو خیال آیا کہ یہ تو ایک غیر کتا ہے، اُس نے آہستہ آہستہ گاڑی کو بریک لگائی۔ اپنی طرف کا دروازہ کھولا اور ایک خالی ڈبہ باہر پھینک کر براؤننگ کو اشارہ کیا''۔

''ارے مالک کا ڈبہ گر گیا۔ براؤننگ نے باہر چھلانگ لگائی اور ابھی اس کے پیر زمین کو چھونے بھی نہ پائے تھے کہ امریکی کی گاڑی ستارہ بن گئی۔ وہ ستارے کے ڈوبنے تک اس کے پیچھے دوڑتا رہا''۔

یہاں امریکی کا رویہ ہیومنزم اور ہمدردی کے اس جذبے سے بالکل مختلف ہے جس اظہار اس نے براؤننگ سے پہلی ملاقات میں کیا تھا۔ اس کا جواز کتا بتایا گیا ہے۔ لیکن براؤننگ تو غیر کتا پہلے بھی تھا۔ ہوسکتا ہے کہ اس وقت براؤننگ امریکی کو ''اپنا'' دکھائی دیا ہو۔ کیونکہ اس نے امریکی کے ہاتھ کے نیچے سر رکھ دیا تھا اور جیسے ہی امریکی نے دیکھا کہ یہ منہ چڑھتا اور دردِ سر بنتا جا رہا ہے،

اس نے اس سے پیچھا چھڑانا چاہا۔ جو انداز امریکی نے اپنایا وہ بھی کتے کی وفاداری اور reflex کا استحصال تھا۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ جس امریکی کا کردار اس کہانی میں پیش کیا گیا ہے وہ سفید فام تھا کیونکہ کہانی امریکہ میں نہیں بلکہ دوسرے ملک میں جنم لیتی ہے اور دیکھا گیا ہے کہ سیاہ فام باشندے دوسرے ملکوں میں امریکہ کے شہری ہوتے ہوئے بھی اس احساس برتری میں گرفتار ہوتے جیسا کہ اس کہانی کا امریکی تھا۔

کہانی میں پہلی دفعہ یہ بھی انکشاف ہوتا ہے کہ براؤننگ کا پہلا مالک کسی اونچے طبقے سے تعلق نہیں رکھتا تھا بلکہ اوسط درجے کا آدمی تھا، آدمی کو کتا پالنے کا شوق تھا۔ کیونکہ کہانی کے آخری حصے میں براؤننگ کے مالک کی گاڑی کو ''کھٹارا'' کہا گیا ہے۔ اس سے مالک کے اونچے طبقے سے تعلق رکھنے والی بات رد ہو جاتی ہے اور اس کی نو تشکیل یوں ہوتی ہے کہ مالک اوسط سماجی طبقے کا آدمی تھا اور ایک کھٹارا اس کے پاس تھی۔ اس کے کتے کا راتب مہیا نہ کرنے کے قابل ہونے کی بات پر بھی یقین آنے لگتا ہے اور مالک کی گاڑی یا امریکی گاڑی کے ستارہ بن کر ڈوبنے کی بات محض دُور سے پیچھے کی روشنی کے چمکنے اور غائب ہونے کا اشارہ ہے جو صنعت تشبیہ کے ہلکے پھلکے امیج کو ظاہر کرتا ہے۔

اس کہانی میں جو میجر فعال ہیں وہ ہیں کتا اور امریکی، اس کے مائنر یا مددگار منفعل کردار ہیں۔ کتے کا پہلا مالک، امریکن عورت، شیدی جوان، امریکن جوڑا جو بریکٹ ہے۔ ساری کہانی اس کتے کے گرد گھومتی ہے جس کو مالک نے راتب نہ ہونے کی مجبوری کی بنا پر شہر کے آخری حصے میں چھوڑ دیا ہے، جس کے آگے سمندر ہے۔ کتا رفلکس اور عادت کا اسیر ہے، مظلوم ہے، بھونکنے کا عادی ہے، سوکھی مچھلیاں اس کی مرغوب غذا ہے۔ مالک سے الگ ہونے کے بعد امریکی کو دیکھ کر اس سے مانوس ہونا چاہتا ہے۔ امریکی شروع میں اس کی ہمت بڑھاتا ہے لیکن پھر اسے بے یار و مددگار چھوڑ کر چلا جاتا ہے کہانی میں بہت سی ان کہی باتیں ہیں مثلاً مالک کا کتے کو راتب مہیا کرنے کی مجبوری کی وجہ سے چھوڑنا کافی نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کتا اور راتب اور مالک سب اس کہانی میں metonym یا metaphor کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کی دو وجوہات ہیں۔ ایک تو یہ کہ کتے کا کردار اور اس کے گرد گھومتی ہوئی کہانی بذات خود کوئی دلچسپی پیدا نہیں

کرتی۔اسی طرح کتے کو گھر سے نکالنا یا اس کا کسی اور کے پاس چلے جانا، اور وہاں سے بھی نکالا جانا پھر یہ کہ بیچ پر امریکی اور شیدی جوان کا ہونا ایسی غیر معمولی باتیں نہیں ہیں جو کہانی بنائی جا سکیں۔پوری کہانی میں کتے کی مظلومیت اور امریکی کی بناوٹی ہمدردی اور جلد آنکھیں پھیر لینے کے عوامل نمایاں ہیں۔کہانی میں زمان و مکان کا کوئی تعین نہیں کیا گیا ہے۔امریکی اور شیدی جوان کی موجودگی سے یہ افریقہ کے کسی علاقے کا واقعہ معلوم ہوتا ہے۔لیکن اگر شیدی کو ہم سیاہ یا سانولے رنگ کے خادم کا نمائندہ سمجھ لیں تو یہ تمام خدمت گاروں کا مجاز مرسل یا metonym بن جاتا ہے۔لہٰذا ایسے خدمت گاروں کو جو ٹپ یا بخشش کے عوض خدمت کرتے ہیں ہم افریقہ ہی نہیں بلکہ دنیا میں ہر جگہ دیکھ سکتے ہیں ویسٹ انڈیز، ساؤتھ امریکہ، یورپ، پاکستان، سیلون، بمبئی، مدراس، بنگال، بنگلہ دیش وغیرہ۔کتا بھی ایسے لوگوں کا استعارہ ہوسکتا ہے جو اپنے کو ذلیل کرنے کی حد تک وفادار ہیں مگر اس کا صلہ ان کو نہیں ملتا۔ بلکہ غلط فہمی اور بناوٹی رحم دلی سے اُن کا استحصال کیا جاتا ہے اور پھر انہیں دھتکار دیا جاتا ہے۔ پھر مجازی طور پر کتا ایسے انسانوں کے بہت بڑے گروہ کی نمائندگی کرتا ہے۔جس شخص کے گھر کتا پلا ہے وہ بھی ایک ایسے طبقے یا گروہ کی نمائندگی کرتا ہے جو کسی انجانی تباہی کا شکار ہے اور کتے کے لیے راتب مہیا نہیں کرسکتا۔یعنی اپنے وفادار پالتو لوگوں کے لیے ذہنی اور مادی وسائل اس کے پاس نہیں ہیں۔کہانی میں کچھ ایسے جملے استعمال کیے گئے ہیں جو تکنیکی طور پر افسانے میں نہیں ہونے چاہئیں۔ کیونکہ وہ ایک اسٹیٹمنٹ یا رائے معلوم ہوتے ہیں، جو کہانی کا حصہ نہیں ہیں۔لیکن ان جملوں کی موجودگی کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ غور کیا جائے تو یہ جملے کہانی کی گہری ساخت کو بخوبی ظاہر کرتے ہیں۔وہ جملے حسب ذیل ہیں:

”اپنا سر امریکیوں کے ہاتھوں کے نیچے دینے سے تحفظ کا احساس رہتا ہے۔ایک بحری بیڑا چلتا ہے اور اس سے پہلے کہ لنگر انداز ہو دعا کے لیے اُٹھا ہوا ایک ہاتھ کاٹ دیا جاتا ہے“۔

یہ جملے ہمیں مشرقی پاکستان کو بچانے کے لیے ساتویں امریکی بحری بیڑے کے پاکستان کے سمندر میں آنے کی خبر، اور مشرقی پاکستان کے الگ ہونے اور بنگلہ دیش بننے سے ہے۔لیکن پھر یہ سوالات اُٹھتے ہیں: کتا کون ہے یا کتے کن لوگوں کے لیے metonym یا مجاز مرسل کے طور پر استعمال ہوا ہے؟ کہانی کے آخر میں ایک جملہ ہے جو کہانی کی تکنیک کے لحاظ سے تو بہت بے محل

ہے لیکن معنی کی جانب اشاریت کے لحاظ سے بہت ہی کارآمد۔ براؤننگ میری ہمدردیاں تمہارے ساتھ ہیں۔ ہمدردیاں کتے کے ساتھ نہیں بلکہ اُن لوگوں کے ساتھ معلوم ہوتی ہیں، جو کتے کی طرح وفادار تھے مگر اسی کی طرح ذلیل اور بے آسرا ہوئے۔ یہ اُن پاکستانیوں کا metonym معلوم ہوتا ہے جو مشرقی پاکستان کے سقوط کے بعد بے آسرا ہوگئے۔عرصے تک پاکستان کے ساتھ رہے۔ یہاں تک کہ مشرقی پاکستان میں دشمن کے ٹینک کو دیکھ کر بھی بھونکتے رہے۔لیکن اس کے مالک نے جو پاکستان کا استعارہ معلوم ہوتا ہے انھیں بے یار و مددگار چھوڑ دیا اور وہ تنہائی کے صحرا میں بھٹکتے رہے اور اس خیال سے ڈرتے رہے کہ یہ لوگ کتوں کو کاٹ کر تو نہیں کھا جاتے۔شاید براؤننگ کا ڈر بھی صحیح تھا۔لوگ کتوں یا ان لوگوں کو جو غیر سمجھے جانے لگے تھے مار کر کھاتے تو نہیں تھے مگر مار کر پھینک ضرور دیتے تھے۔اس سلسلے میں ایک جملہ متن میں آیا ہے وہ اس طرح ہے:

”گاڑی میں بٹھا کر پیچیدہ راستوں سے گزارتے ہوئے پھیلے ہوئے شہر کے مخالف سمت لے جایا گیا۔<u>اس کے بعد سمندر تھا</u>۔“

بظاہر خط کشیدہ جملہ یا تو شہر کی حد ظاہر کرتا ہے یا یہ کہا جاتا ہے کہ سمندر نہ ہوتا تو اسے اور آگے لے جایا جاتا۔مگر اس جملے کا کوئی مقصد یا اس کی کہانی میں کوئی خاص مناسبت معلوم نہیں ہوتی۔ ہاں آگے چل کر سیم اور تھور اور مچھلیوں کا ذکر کرآتا ہے، جس سے یہ کوئی کچھار معلوم ہوتا ہے۔مچھلیوں کا اور ان کی بو کا ذکر خواہش اور کاوش کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے۔اس جملے سے کہ آگے سمندر تھا تاریخ کا ایک واقعہ یاد آجاتا ہے، جب فیلڈ مارشل ایوب خان نے کہا تھا کہ اب مہاجر کہاں جائیں گے۔آگے تو سمندر ہے، سمجھ میں تو یہ آتا ہے کہ یہ جملہ کہ ”آگے سمندر ہے“ محض مذاق کے طور پر ایک اضافی فقرہ تھا، مگر معاشرے میں تو تعصب اور بددلی کے تحت اس نے طرح طرح کے معنی کو جنم دیا۔مثلاً لوگ کہنے لگے ”ایوب خان مہاجروں کو سمندر میں پھینکنا چاہتے ہیں“۔ اس کہانی میں مشرقی پاکستان کا المیہ معلوم ہوتا ہے۔ ہندوستان کے مشرقی علاقوں اور صوبہ بہار سے آکر آباد ہوئے مہاجرین پر دوسری افتاد پڑی تھی اور ان میں سے بہت سے پاکستانی بنگلہ دیش بننے کے بعد بھی وفادار کتے کی طرح پاکستان آنے کے خواب دیکھ رہے تھے اور اب بھی دیکھ رہے ہیں۔اس لیے یہ جملہ لاشعور میں موجود ایک لسانی امیج معلوم ہوتا ہے، جو وفاداری، دل آزاری اور

لا چاری کے بیان کے ساتھ تحریر میں بالکل غیر ارادی طور پر شامل ہو گیا ہے۔ لیکن اسے بالکل غیر مناسب بھی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ایک دبی ہوئی آواز، دبے ہوئے خیال اور دبے ہوئے احتجاج کا بے ساختہ اظہار معلوم ہوتا ہے۔

اس حوالے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کتے کی اس کہانی کا پس منظر یا اس کی گہری ساخت مشرقی پاکستان کا المیہ ہے۔ لیکن اس کہانی میں الفاظ کا ایک ایسا گھنا جنگل بھی ہے جس میں ہمیں پتوں اور جھاڑیوں کے درمیان ایسے traces بھی نہیں ملتے جن پر بھروسا کر کے معنی کے پرت کو کھولنے میں کامیاب ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہ:

مالک کتے کو چھوٹی ہڈیوں اور بچے کھچے کھانے پر پال رہا تھا۔ یہ مالک کون تھا؟ کیا یہ مشرقی پاکستان کی حکومت کی جانب اشارہ ہے؟ کیا یہ سارے پاکستان کی جانب اشارہ ہے جو اُس وقت کتے جیسے وفادار مشرقی پاکستان کے مہاجروں کا مالک تھا؟ لیکن متن میں یہ بھی اشارہ ہے کہ وہ مفلس ہو گیا تھا اور اُس کی گاڑی کھٹارا تھی۔ اس بات سے یہ مشرقی پاکستان کی حکومت کی جانب اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ جو اندولن کی وجہ سے سرحدوں کے بند ہونے سے کمیونیکیشن کی لائن لمبی ہونے سے یا کٹ جانے سے رسورسز (resources) سے محروم ہو گئی تھی۔ لیکن اس حوالے سے کتے کو گھر سے نکالنے کی یہ وجہ کہ وہ بڑا ہو گیا تھا اور زیادہ کھانا درکار تھا۔ اس موقف کو ڈی کنسٹرکٹ کر دیتا ہے، کہ کتا مشرقی پاکستان پر یہ بات صادق آ سکتی ہے۔ لیکن پھر کتے کے معنی اور یہ کہ اُسے سمندر کے کنارے چھوڑنا، یہ سب کچھ ڈی کنسٹرکٹ ہو جاتا ہے اور کہانی کا تسلسل مجروح ہو جاتا ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہانی تلازمہ خیال اور شعوری رو کو اپنے اندر اس طرح سمیٹے ہوئے ہے کہ اسے ضابطہ تحریر میں لاتے وقت تخلیق کار نے ایک ecrivain رائٹر کی طرح سگنیفائرز استعمال کیے مگر ارادی طور پر خیال نہیں رکھا کہ اس کے مقابل سگنیفائیڈ کیا ہوں گے اور کہانی میں واقعاتی یا زیادتی و مکانی تسلسل قائم رہے گا یا نہیں۔ ڈیریڈا کی تھیوری کے مطابق یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک سگنی فائر کا ضروری نہیں کہ ایک ہی مقابل سگنی فائڈ ہو۔ کئی سگنفائرز ہو سکتے ہیں اور ایک دوسرے کو ڈی کنسٹرکٹ کر سکتے ہیں۔ اس دلیل کی بنا پر یہ کہانی وفادار مہاجروں کی نہیں بلکہ بورژوا اور جاگیرداروں کی کہانی لگنے لگتی ہے یہ بورژوا، جاگیردار اور زمیندار ہندوستان میں آزادی سے

قبل انگریزوں کے وفادار تھے اور وفاداری کی یہ صفت وہ اعلیٰ صفت نہیں ہے جسے ہم نے کتے کے ساتھ منسلک کیا۔ بلکہ اس وفاداری کے ساتھ ساتھ وہ اس طبقے کی مفاد پرستی اور انانیت اور خودداری کے فقدان کو شامل کیا گیا ہے اور لفظ کتا تضحیک کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، جو ایک کلیشے ہے۔ انگریزوں کی حالت دوسری جنگ عظیم کے بعد اس مالک جیسی ہو گئی تھی جو کتے کو راتب مہیا نہیں کر سکتا تھا اور نوآبادیات میں آزادی کی تحریکیں بھی عوام کی بالغ نظری کی شاہد تھیں۔ جیسا کہ متن سے ظاہر ہوتا ہے۔

''اب وہ جوان بھی ہو رہا تھا۔ اب اس کی ضرورتیں اس کے مالک کے وسائل سے بڑھ گئی تھیں''۔

ہندوستان کی آزادی کے بعد جب اس طبقے کے مسلمانوں نے ترکِ وطن کیا تو انھیں اس قسم کے حالات کا سامنا کرنا پڑا، جس میں وہ کبھی سیم وتھور زمین میں کبھی سمندر کے کنارے کبھی پہاڑیوں کے پاس غیر متعینہ سمت میں غذا کی تلاش میں بھاگتے پھرے۔ کچھ دنوں بعد پاکستان اور امریکہ میں معاہدہ ہوا، لیکن جب مشرقی پاکستان کا قضیہ پیش آیا تو ساتواں بحری بیڑہ راستے میں رہ گیا اور مشرقی پاکستان الگ ہو گیا۔ اور پھر یہ ہوا۔

''کہ براؤننگ نے اپنی گردن امریکی کندھے پر رکھ دی۔ اچانک امریکی کو خیال آیا کہ یہ تو ایک غیر کتا ہے۔ اس نے آہستہ آہستہ گاڑی کو بریک لگائی اپنی طرف کا دروازہ کھولا اور ایک خالی ڈبا باہر پھینک کر براؤننگ کو اشارہ کیا۔ ارے مالک کا ڈبا گر گیا۔ براؤننگ نے باہر چھلانگ لگائی اور ابھی اس کے پیر زمین کو چھونے بھی نہ پائے تھے کہ امریکن کی گاڑی ستارہ بن گئی۔ وہ ستارہ کے ڈوبنے تک اس کے پیچھے بھاگتا رہا''۔

بحری بیڑے اور امداد کے جھوٹے وعدے نے یقیناً پاکستان کو سیاسی اور فوجی چھلانگ پر اُکسایا اور ''امریکی کی گاڑی ستارہ بن گئی''۔

یعنی گاڑی کی روشنی یا امریکی جھنڈے کے ستارے نظروں سے غائب ہو گئے۔

''اور ایک ہاتھ کاٹ دیا جاتا ہے''

متن کو پڑھنے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ کہانی ذاتی تجربے یا کسی قریبی دوست کے

تجربے یا محض ایک فکشنا ئزڈ امیج پر مبنی ہے اور مین کردار کو اپنے مالک کے ساتھ وفاداری اور اس کی خدمت گزاری کی بنا پر ''کتا'' کہا گیا۔ یہ کردار چند ٹکڑوں کے عوض خدمت انجام دیتا ہے، لیکن ضرورت بڑھنے کی وجہ سے جو خدمت گزار کے اپنے اخراجات اور مالک کے محدود وسائل پر منتج معلوم ہوتا ہے، مالک نے اسے کسی ساحلی شہر کی جانب روانہ کر دیا اور خدمت گزار کے احتجاج اور خواہش کے باوجود اسے اپنے پاس رکھنا گوارہ نہ کیا۔ تلاش رزق میں وہ کسی امریکی یا امریکی صفت آدمی کے زیر پناہ آیا جس نے پہلے اس کا حوصلہ بڑھایا اور پھر اسے چھوڑ کر چلا گیا اور یہ بے یارو مددگار غریب الوطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو گیا۔

کہانی میں ایک اور جمالیاتی عنصر کتے کے کردار اور شیدی جوان کے کردار میں مماثلت کے ذریعہ عمل میں آیا ہے۔

''کتا کوں کوں کرتے ہوئے اپنا سر امریکی کے ہاتھوں کے نیچے دے دیتا ہے''

''امریکی زور سے سیٹی بجاتا ہے مقامی شیدی نوجوان امریکیوں کے سامنے خم ہو جاتا ہے۔ امریکی نے براؤننگ کا سر سہلایا''۔

''امریکی نے پیارے سے شیدی جوان کے گھنگھریالے بالوں میں اپنی انگلیاں دے دیں''۔

لیکن شیدی جوان انسان ہے وہ صرف خدمت گزاری کا معاوضہ نوٹوں کی صورت میں لے کر چلا جاتا ہے۔ شیدی کا کردار منطق اور ارادے اور مفاد کے تابع ہے۔ کتے کا کردار جبلت کے تابع ہے۔ وہ وفادار ہے مالک کے زیر سایہ پڑا رہنا چاہتا ہے اور بھوکا رہتا ہے۔

آخر میں جب کتا اکیلا رہ جاتا ہے اور اس خیال سے کہ شاید لوگ اس جگہ کتے کو کھا جاتے ہیں، ڈرتا ہے تو اُسے کتیا کی طلب ہوتی ہے تنہائی، انجانا خوف اور تشویش طراز البدئی امیج بھی ہو سکتے ہیں اور وجودی فلسفے کے تحت فرد کی کمزوری بھی اور اس تنہائی میں کتے نے کسی دوسرے کتے کی نہیں بلکہ کتیا کی طلب کی، جس سے اس کی تنہائی مٹ سکے۔ ''کتیا'' کو ارادی طور پر کہانی داخل کیا گیا ہے لیکن یہ ایک تاریخی اسطوری، جبلی اور نفسیاتی حقیقت ہے کہ تنہائی اور تشویش کو رفع کرنے کے لیے دوسری جنس زیادہ کار آمد ہوتی ہے۔ اور اس طرح ''کتیا'' کے لفظ نے کہانی کی معنویت کو بڑھا دیا ہے کیونکہ جیسے کہ پہلے کہا جا چکا ہے چاہے یہ فرد کی کہانی ہو یا کسی گروہ کی دونوں حالت میں

یہ لفظ استعارے اور مجاز مرسل metonym کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس کہانی کے کرداروں کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ کتا، مالک، امریکی، شیدی اور امریکنی، کتیا، سب لاکان کے displacement کے عمل پر پورے اُترتے ہیں اور condensation کے عمل پر بھی۔ یعنی یہ استعارے بھی ہیں اور مجاز مرسل یا metonym بھی۔ دوسرے لفظوں میں ہم انھیں مکمل symbol بھی کہہ سکتے ہیں۔ حالانکہ اس لفظ میں اب وسعت پیدا ہو گئی ہے کہ لفظ کو symbol کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ آزاد اور خود مکتفی امیج کے طور پر اب بھی poetic language کا لازمی حصہ ہے۔ استعارے اور مجاز مرسل دونوں کی موجودگی کہانی کے متن کو خالص بیانیہ سے آگے بڑھا کر ایسے بیانیہ میں بدل دیتی ہے، جس میں شعری زبان استعمال ہوئی ہے۔ براؤننگ دی ڈاگ کی کہانی ہمیں close reading کے بعد کچھ یوں معلوم ہوتی ہے۔

یہ ایک وفادار خدمت گزار کی کہانی ہے جسے مالک نے کفایت کے قابل نہ ہونے کی بنا پر گھر سے نکال دیا اور کسی ایسے مقام پر چھوڑ دیا، جہاں وہ تنہا تھا۔ خوفزدہ تھا اور بھوکا تھا۔ اُس نے دوسرے شخص کے زیر سایہ آنا چاہا، مگر اُس نے پہلے تو دلاسہ دیا پھر اُسے باہر نکال کر اپنی راہ لی۔ وہ بیچارہ غریب الوطنی اُمید و بیم کی حالت میں تنہا بھٹکتا رہا۔

یہ کہانی ذاتی تجربہ ہے یا کسی اور کے تجربے کو اپنا بنا کر پیش کیا گیا ہے کہ کسی مالک نے کسی وفادار خدمت گار کو گھر سے نکال دیا۔ اس نے کسی مغرب زدہ آدمی کے یہاں نوکری کر لی۔ اس نے پہلے اس کی دلداری کی۔ پھر اسے گھر سے نکال باہر کیا اور وہ عسرت کے عالم میں تنہا گھومتا رہا۔

یہ کہانی برصغیر کے تاریخی اور سیاسی حالات پر مبنی ہے۔ انگریزوں نے حکومت قائم رکھنے کے وسائل ختم ہو جانے کی بنا پر ہندو پاکستان کو آزادی دے دی۔ یہاں کے بورژوا طبقہ یا جاگیرداروں، تعلقہ داروں، زمینداروں کو بے یار مددگار چھوڑ دیا۔ کچھ لوگوں نے کراچی کا رُخ کیا اور تنہائی اور پریشانی سے دوچار ہوئے۔ کچھ مشرقی پاکستان کے وقت دھوکا دیا۔ وعدے کیے وفا نہ کیے مشرقی پاکستان الگ ہو گیا۔ اور وہاں کے پاکستان بے آسرا۔

یہ کہانی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے تناظر میں لکھی گئی ہے۔ پاکستان نے مشرقی پاکستان کو بے یارو مددگار ہندوستانی ٹینکوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا۔ امریکہ نے مدد کا وعدہ کیا جسے

نہیں بنایا۔مشرقی پاکستان الگ ہوگیا اور وہاں کے پاکستان بے یارومددگار رہ گئے۔

اگر ہم اس کہانی میں Consensation اور Displacement کے عمل کو نظر انداز کرکے اسے حقیقت نگاری کے زیادہ قریب لائیں تو یہ کہانی کچھ یوں ہوگی کہ مشرقی پاکستان کے لوگ بے یارومددگار چھوڑ دیے گئے۔ پھر کچھ واقعی امریکہ چلے گئے یا غیر قانونی طور پر امریکہ میں داخل ہوئے مگر اُن کو وہاں تلخ تجربہ ہوا اور وہاں سے نکالے گئے یا بھٹکتے رہے۔

آخر میں یہ جملہ ملتا ہے ”براؤننگ میری ہمدردیاں تمہارے ساتھ ہیں“ یہ تخلیق کار کا جملہ ہے اور اس جملہ سے تخلیق کار کی کہانی بالکل خارجی تناظر میں لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہے جس میں بنگلہ دیش میں محصور پاکستانی ہیں۔

کہانی میں کوئی پراسراریت اور ماورائیت نہیں ہے۔لیکن سمبل اور استعارے مجاز مرسل اور تشبیہات متن میں جمالیاتی عناصر پیدا کرتے ہیں اور یہ اس کی زبان معمولی بیانیہ سے بلند ہوکر شعری زبان بن جاتی ہے۔ کہانی میں کثیر المعنویت ہے۔کہیں کہیں کہانی کا تسلسل شعوری رو میں جملوں سے ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے مگر یہی جملے کہانی کی معنویت میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔

اس کہانی کے شروع میں ”براؤننگ دی ڈاگ“ کی ایک تصویر ہے جو visually بھی metonymic معلوم ہوتی ہے ہاتھوں کو پیشانی پر رکھے ہوئے اور ہاتھوں کے پیچھے چھپا ہوا ایک چہرہ مایوسی اور لاچاری کے عالم میں ہے جو کہانی کے مین کردار کی کسمپرسی کو ظاہر کرتا ہے۔

کہانی کے عنوان اور مین کردار کتے کے نام پر غور کریں تو یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا کتے کا نام براؤننگ محض اعتباطی ہے یا اس میں کوئی معنویت ہے؟ عام طور پر مغرب سے متاثر بورژوا یا پیٹی بورژوا معاشرے میں انگریزی ناموں سے استفادہ کیا جاتا ہے، مگر اس معاشرے میں کتے کا نام براؤننگ کے بجائے براؤنی Brownie ہوتا ہے۔ براؤنی اسکاوٹ لینڈ کی اسطورہ کے مطابق ایک خوش طبع اور مہربان اور گھریلو قسم کی پری یا غیر مادی مخلوق ہے جو کسانوں کے کھیتوں میں رات کو کام کرتی ہے۔اس کا ذکر اسکاوٹ لینڈ کی کہانیوں میں ملتا ہے اور اسی لحاظ سے کتے کا نام براؤنی رکھا جاتا ہے کیونکہ کتا بھی گھریلو اور وفادار کسانوں کا ساتھی ہوتا ہے اس کہانی میں براؤنی کے بجائے براؤننگ استعمال کیا گیا ہے۔

براؤننگ کے معنی کسی چیز کو بادامی یا براؤن رنگ دینے کے ہوتے ہیں۔لیکن اسی سے

ماخوذ لفظ browny بھی ہے جس کے معنی براؤن سے ہے اور شاید یہ ایشیائی باشندے خصوصاً ہندوستان پاکستان کے رہنے والوں کے لیے استعمال ہوا ہے کیونکہ ان کا رنگ براؤن ہوتا ہے۔ اور کہانی بھی ایسے ہی براؤن لوگوں کے معاشرے کے تناظر میں لکھی گئی ہے۔ براؤننگ دوسری جنگ عظیم میں استعمال ہونے والی ۳۰ یا ۵۰ کیلیبر مشین گن کا نام بھی تھا۔ ہوسکتا ہے کہ لفظ کتے کے لیے اعتباطی طور پر استعمال کیا گیا ہو کیونکہ کہانی کے کتے کے کردار میں کوئی ایسی صنعت نہیں جو مشین گن سے ملتی جلتی ہو۔

☆☆☆

قاسم یعقوب

مجید امجد کی نظم صاحب کا فروٹ فارم کا ساختیاتی مطالعہ

صاحب کا فروٹ فارم (مجید امجد)

یہ دھوپ، جس کا مہین آنچل،
ہوا سے مَس ہے............
رُتوں کا رَس ہے!
تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھوٹتے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں اُنڈیل دی ہے
تمام سونا، جو پانیوں ٹہنیوں، شگوفوں میں بہہ کے ان زرد سنگتروں سے اُبل پڑا ہے
تمام دھرتی کا دھن، جو بھیدوں کے بھیس میں دور دور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے
رُتوں کا رَس ہے
رُتوں کے رَس کو گداز کرلو
سبو میں بھرلو
یہ پتیوں پر جمے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے گچھے
جو سبز صبحوں کی سج میں پل کر، کڑی دوپہروں کی لو میں ڈھل کر
خنک شعاعوں کی اَوس پی کر
رُتوں کے امرت سے اپنے نازک وجود کے آبگینے بھر کر
حدِ نظر تک بساطِ زر پر لہک رہے ہیں

شراب اُن کی کشید کرلو
سبو میں بھرلو
سبو میں بھرلو، یہ مَدھ، یہ مُدرا، کہ اُس کی ہر بوند سال بھر سو صراحیوں میں دیے جلائے
یہی قرینہ ہے زندگی کا، اسی طرح سے، لپکتے قرنوں کے اس چمن میں نجانے، کب سے
ہزار ہا تپتے پیلے سورج، لنڈھا رہے ہیں وہ پگھلا تانبا، وہ دھوپ، جس کا مہین آنچل
دلوں سے مَس ہے، وہ زہر جس میں دُکھوں کا رَس ہے
جو ہو سکے تو اس آگ سے بھرلو من کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی، کسی نوا میں دیا جلائے
تو وقت کی پینگ جھول جائے

(۸-۳-۱۹۶۲)

ادب کا ساختیاتی ماڈل ادب کے معانی کی بجائے اُس مرکزی ساخت کی گرہ کشائی کا فریضہ ادا کرتا ہے جس کے ذریعے فن پارے میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے معنیاتی نظام تک معنی کی شناخت کے بغیر نہیں پہنچا جا سکتا۔ معنی کی دریافت یا شناخت ساختیاتی تنقید کا پہلا ہدف ہے۔ ساختیات نے متون کو ثقافت کے تجریدی نظام کا اظہار یہ قرار دیا ہے۔ زبان ایک ثقافتی تشکیل ہے جس میں مختلف متون، کوڈز اور کنوینشنز کی شکل میں InterPlay کے عمل سے گزرتے رہتے ہیں۔ یہ کوڈز اور کنوینشنز زبان کے تجریدی نظام کے اعمال اور مظاہر کی وضاحت کرتے ہیں۔ ہمیں کسی فن پارے کو پڑھتے ہوئے بظاہر لگتا ہے کہ ہم کسی ایسی ساخت کی میکانیاتی وحدت سے گزر رہے ہیں جو آرٹیکچرل یا ٹھوس ہے مگر ذرا سا غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس بظاہر ٹھوس ساخت کے نیچے اور اِس کے دائیں، بائیں ہزار ہا جگہ سے بنت کاری کی گئی ہے۔ گویا یہ اتنی سادہ ساخت نہیں جتنی اپنے معنیاتی بہاؤ میں نظر آ رہی ہے۔ معنی تو پیدا ہی قاری کی ثقافتی تصدیق سے ہوتا ہے۔ اگر قاری کے ذہن میں لسان کا وہ ثقافتی تجربہ ہے جو فن پارے کی مجموعی ساخت کا حصہ ہے، تو وہ اُس کی گرہ کشائی کر پائے گا ورنہ اُسے متن کی تفہیم میں شدید مشکل بلکہ

ایک رکاوٹ کا سامنا کرنا پڑسکتا ہے۔ساختیات نے فن پارے کی تہ (زیریں سطح) میں موجود
اُس InterPlay تک پہنچ کر معنیاتی نظام کو قریب سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔

واضح رہے کہ ساختیاتی تجزیہ محض لفظ شماری یا تلمیحاتی ،تاریخی اشاروں کی نشان دہی تک
محدود نہیں ۔ساختیاتی تجزیہ متن کی شعریات کو پانے کی سعی کرتا ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار
ضروری ہے کہ قاری کا ثقافتی تناظر ہی متن میں موجود ثقافتی تجریدیت کی نشان دہی میں مدد فراہم
کرتا ہے۔اگر متن اُس ثقافت کی ساخت ہے جو قاری کا تجرباتی حصہ نہیں تو متن قاری کے لیے
بے معنویت کا پیغام لائے گا۔

زبان کی ثقافت کے اندر کوڈز اور کینوینشنز میں بہت کم فرق ہے مگر متن کے مطالعے میں
ان کا یہ کم فرق بہت اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔''چڑیا'' اگر ایک کوڈ ہے تو ''پرندہ'' ایک کینوینشن
ہے۔کینوینشن ،کوڈز کو Classified کرتا ہے،انسان کی ''انسانیات'' ایک کینوینشن ہے۔یوں
کسی کھیل کا تجریدی نظام کینوینشن ہوسکتا ہے اور کھیل میں موجود مختلف حوالے کوڈز کہلائے جاسکتے
ہیں۔ادب کے اندر ''نظم'' بھی ایک کینوینشن ہے جو ادب کی روایت سے اپنا متن تیار کرتی ہے۔نظم
کا لفظ سنتے ہی ہم ادب کے ایک کینوینشن سے رجوع کرتے ہیں۔ہمارا ذہن
غزل،افسانہ،قصیدہ،مرثیہ،ناول یا مثنوی کے ادبی کینوینشنز سے فرق پیدا کرتا ہے اور نظم کا وہ ہیولا
تیار کرتا ہے جس کی ایک تشکیل،روایت نے پچھلی صدی میں مخصوص متون سے کی ہے۔

مجید امجد کی نظم صاحب کا فروٹ فارم کے ساختیاتی مطالعے میں نظم کی زیریں اور
بالائی ساخت کی اُس کلیت کا احاطہ مقصود ہے جو نظم کی زبان کا تشکیلی منبع ہے۔نظم کی تشکیل کرتے
ہوئے شاعر کے ہاں بہت سے Gaps وقوع پذیر ہوتے ہیں۔عموماً ان Gaps کو شاعر نظم کے
کینوس کو بڑا کرنے کے لیے ایک تصور سے دوسرے تصور تک منتقلی کے وقت پیدا کرتا ہے۔(ایک
نظم میں بہت سے تصوارت موجود ہوتے ہیں جو مل کر نظم کا کلی متن تیار کرتے ہیں)۔یہ شاعر کی
مجبوری بھی ہوسکتی ہے کہ وہ قاری کی ذہنی اور جمالیاتی تسکین کے لیے مختلف طرز کے Gaps کو
نظم کا حصہ بنائے۔ان Gaps کو قاری اپنے تجربات کی تاریخ سے
بھرتا ہے۔یہی Gaps قاری کو نئی تعبیرات کی میزبانی بخشتے ہیں مگر بعض اوقات شاعر Gaps پیدا
کرتے ہوئے معنی میں گم شدگی (Misplacement) کا باعث بن جاتا ہے۔ان گیپس اور
گم شدگیوں میں بہت فرق ہے۔متن کے اندر گیپ ایک ایسی کھائی ہے جس کے دونوں سروں پر

معنی ایک دوسرے کے ساتھ مکمل ربط رکھے ہوئے ہوتے ہیں۔یہ فاصلہ لسانی و معنیاتی ،دونوں سطح
پر رکھا جاتا ہے تاکہ قاری اس میں شامل ہوسکے اور قرات ایک فعال سرگرمی بن سکے۔گم شدگی
شاعر کی خامی ہے۔یہ ایسا وقفہ ہے جس کے ایک کنارے کا دوسرے کنارے سے منطقی ربط نہیں
ہوتا۔ساختیاتی مطالعے میں متون میں موجود محض ثقافتی عناصر کی کھوج تجریدی نظام ہی کا پتہ نہیں
دیتی بلکہ ہمیں ان ثقافتی کینوینشنز اور کوڈز میں Gaps اور Misplacements کی نشان دہی
بھی کرواتی ہے جو معنی کے بظاہر ٹھوس نظام کی ساخت متعین کر رہے ہوتے ہیں مگر ساختیاتی
تجزیے سے الگ الگ کیے جاسکتے ہیں۔ہم جنھیں گیپ سمجھ رہے ہوتے ہیں بعض اوقات وہ
شاعر کی Misplacements ہوتی ہیں۔

نظم صاحب کا فروٹ فارم کے ساختیاتی مطالعے میں سب سے پہلے ہمیں اُس
مقام (Locale) کو نشان زد کرنا ہے جہاں سے شاعر نے نظم کا Texture اُٹھایا ہے۔نظم کا
موضوع اور معانی اسی مقام سے نمود کرتے ہوئے ملیں گے۔نظم کا ''لوکیل'' عموماً نظم نگار کا تخلیقی
محرک بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔علاوہ ازیں لوکیل نظم کی ہیئتی تعمیر میں بھی حصہ لیتا ہے۔لوکیل نظم کا
ثقافتی کوڈ ہوسکتا ہے۔مثلاً یہ دیکھیے کہ لوکیل کا انتخاب شاعر کی شعوری کاوش ہوسکتی ہے مگر لوکیل سے
وابستہ لسانی اور معنیاتی رشتوں کا اظہار شاعر کا غیر شعوری عمل ہوتا ہے اور غیر شعوری عمل میں شاعر
اپنے ثقافتی تناظر میں غوطہ زن ہوتا ہے۔مثلاً نظم لاہور میں میں ایک ڈاک خانے کا لوکیل منتخب
کیا گیا ہے۔اس کے بعد شاعر نے جو فضا بندی کی ہے وہ اس لوکیل کا غیر شعوری اظہار ہے جس
میں ٹکٹ،خریداروں کا رش،خط،چوبی طاقچے،قلم،لفافہ،وغیرہ ظاہر ہوتے چلے جاتے ہیں۔اس
نظم میں مرکزی موضوع ایک خاتون کا خط لکھنا بھی ڈاک خانے کی روایتی کہانی سے اخذ کیا گیا
ہے۔یوں نظم کا سارا نظام (لفظیات،معنیات) اپنے ثقافتی منطق میں تشکیل پاتا ہے اور ہم ثقافتی
کوڈ کے ذریعے ثقافتی منطق کی ان پہنائیوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں جن کا اظہار نظم میں ہوتا
ہے۔صاحب کا فروٹ فارم میں نظم نگار نے اپنی نظم کا سیاق ایک فروٹ فارم کو بنایا
ہے۔نظم کے عنوان میں موجود ''صاحب'' کا لفظ ہمیں کئی Traces کا پتا دیتا ہے۔کیا صاحب
،فروٹ فارم کے گارڈئین کا نام ہے؟ کیا صاحب ایک جاگیر دار کو کہا گیا ہے جو فروٹ فارم کا
مالک ہے؟ کیا نظم کے عنوان میں لفظ ''صاحب'' اضافی ہے؟ فروٹ فارم ہی کافی نہیں؟ وغیرہ
۔ایسے بہت سے Traces نظم کا عنوان پڑھتے ہی ذہن میں گردش کرنے لگتے ہیں۔چوں کہ

عنوان میں ''فروٹ فارم'' کا سگنی فائر، ''صاحب'' کے سگنی فائر کی نسبت اپنے اندر زیادہ تنوّع رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'صاحب' ایک کوڈ ہے جب کہ 'فروٹ فارم' اپنے امیج میں ایک کینوینشن کے قریب چلا جاتا ہے۔ شاید اس لیے قاری نظم کے اندر ایک فروٹ فارم کی تصویر لے کر اترتا ہے مگر نظم کے آخر تک پہنچ کر قاری کو یہ خیال بھی نہیں رہتا کہ ''صاحب کا''......ہی ''فروٹ فارم'' کیوں کہا گیا تھا! فروٹ فارم، صاحب کے سگنی فائر کو پس منظر میں دھکیل دیتا ہے۔ لیکن اگر ہم غور کریں تو یہ عقدہ کھل سکتا ہے کہ صاحب کا فروٹ فارم کیوں کہا گیا؟ فروٹ فارم کے مقابلے میں صاحب کو، فطرت کے مقابلے میں انسانی اجارے کو شکست دینے کے لیے!! (صاحب کے سگنی فائیڈ پر مزید بحث آگے آئے گی۔)

جیسا کہ پہلے ذکر ہُوا، نظم کا ہیئتی ضابطہ، فروٹ فارم کے ہیولے سے تیار ہوا ہے۔ نظم پڑھتے ہوئے شاعر کے متعین کردہ ثقافتی کوڈ سے گزرتے ہوئے قاری، باقی تمام متون کو افتراق کے عمل سے رَد کرتا ہے۔ یعنی ہم جنگل، باغ، پہاڑی سبزہ زار وغیرہ کے ملتے جلتے متون کے Traces کو رد کرتے ہوئے ''فروٹ فارم'' کا متن اپنے ذہن میں کھولتے ہیں (یاد رہے کہ سگنی فائیڈ، کوڈ، کینوینشن، ثقافت......سب متون کی چھوٹی اور بڑی شکلیں ہیں)۔ نظم صاحب کا فروٹ فارم بنیادی طور پر تین بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے دو بند ''فعل حال جاری'' میں ہیں جو ایک مسلسل یا سامنے کے عمل کی نشان دہی کرتا ہے۔ فروٹ فارم میں لگے پودوں اور اُن کے پھلوں سے شعری منطق بنائی گئی ہے اور پھر اس منطق کی بنیاد پر نظم کا متکلم اپنا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔

یہ دھوپ جس کا مہین آنچل ہوا سے مَس ہے

نظم کی پہلی لائن میں 'یہ' اسمِ اشارہ ہے جو نظم کے مرکزی خیال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دھوپ کا مہین آنچل ہوا کو چھو رہا ہے۔ دھوپ کو آنچل کے امیج میں ڈھالا گیا ہے۔ شاعر نظم میں فروٹ فارم کی جگہ متعین کرنے کے بعد موسم کی کیفیت اور وقت کو بھی متعین کرتا ہے۔ مہین آنچل سے ایک مُراد یہ بھی ہوسکتی ہے کہ یہ دھوپ زیادہ تیز نہیں، جیسے سخت سردیوں کی دھوپ جو ہوا کی خنکی میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے۔ نظم کی پہلی لائن میں دھوپ کے مہین آنچل کو ہوا سے مس ہوتے ہوئے دکھانے سے یہی مُراد ہے کہ یہ دھوپ سرد لباس پہنے ہوئے ہوا کے دوش پر چل رہی ہے۔

''رُتوں کا رَس ہے'' اگلے بند کا آغاز یہ بھی ہے اور اپنے پہلے مضمون سے متصل بھی......دھوپ موسم کی کشید کی گئی حالت معلوم ہوتی ہے۔ جسے شاعر نے رتوں کا رس کہا ہے

تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھوٹتے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں انڈیل دی ہے
تمام سونا، جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہہ کے ان زرد سنگتروں سے اُبل پڑا ہے
تمام دھرتی کا دَھن، جو بھیدوں کے بھیس میں دور دور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے
رُتوں کا رَس ہے

شاعر اِس بند میں موسم کی کیفیت کو مزید واضح کرتا ہے تاکہ وہ اپنی منطق کو بہتر انداز سے تیار کر سکے۔ عموماً یہ ایک ثقافتی روایت بھی ہے اور ایک سائنسی حقیقت بھی...........کہ زمین کی مٹی سونا، چاندی پیدا کرتی ہے۔ سونا، چاندی چوں کہ دھاتیں (Metals) ہیں لہٰذا یہ سب زمین سے ہی آتی ہیں۔ آتش نے بھی کہا تھا:

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گل سو زر بکف
قاروں نے راستے میں لُٹایا خزانہ کیا

یعنی سونا چاندی کا مدفن زمین ہے۔ یہاں بھی شاعر نے غیر شعوری طور پر زمین کے اندر خزانے کو (جو سکوں، اشرفیوں کی شکل میں ہوسکتا ہے کیوں کہ شاعر نے گل کو زر بکف کہا ہے) پھولوں میں منتقل ہورہا ہے۔ اکثر شاعروں نے اس مضمون کو اسی ثقافتی تعبیر کے مطابق ہی موزوں کیا ہے۔ نظم میں یہ فطرت کا قاعدہ ایک علامتی کوڈ بن کے آیا ہے۔ یہ کوڈ بالترتیب چاندی، سونا اور زمین کے دھن' جیسے لفظوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ 'زمین کا دھن' علامت در علامت کوڈ ہے۔ علامتی کوڈ متون کو غیر روایتی انداز سے پیش کرتا ہے۔ وہ تمام تصورات جو کسی لفظ یا متن کے ساتھ قاری کے پہلے سے ہی وابستہ ہوتے ہیں، نظم کے ڈھانچے میں نئے مفہوم کے ساتھ اپنا تناظر تیار کرتے ہیں۔ ناصر عباس نیر نے علامتی کوڈ کو شعریاتی کوڈ کی توسیع کہتے ہوئے لکھا ہے ''شعریاتی کوڈ لفظ کے محلِ استعمال کے ''کیسے'' کا جواب دیتا ہے جب کہ علامتی کوڈ ''کیوں کر''

کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ کوڈ اس سپیس کی تعمیر بھی کرنے میں بھی مدد دیتا ہے جو نظم میں بعض لفظوں کے غیر روایتی انداز میں استعمال ہونے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔'(سمندر کا بلاوا کا ساختیاتی تجزیہ، سہ ماہی سمبل، شمارہ ۴)۔ دوسری لائن میں شاعر کی مُراد واضح ہو جاتی ہے۔ وہ اس سونا چاندی کی منتقلی کو علامتی معنی میں استعمال کر رہا ہے۔ یہ منتقلی پہلے پانی سے گزرتی ہے پھر ٹہنیوں اور پھر شگوفوں میں ڈھل جاتی ہے۔ یہی شگوفے بعد میں پھلوں کی صورت تیار ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک فطری عمل ہے۔ حیاتیات کی ایک شاخ نباتیات (Botany) پودوں کے تخلیقی مراحل پر روشنی ڈالتی ہے۔ پودے اپنی خوراک پانی کے ذریعے پودے کے پتوں، ٹہنیوں اور شگوفوں تک منتقل کرتے ہیں۔ یہ پانی جڑوں کے باریک بال (Root Hair) کے ذریعے پودے کے اندر اُترتا ہے۔ نظم میں یہ پانی وہ دھاتیں (سونا، چاندی) ہیں جو زمین سے پھلوں میں ڈھل رہی ہیں۔

پہلے بند کی تیسری لائن میں سونا چاندی کے علاوہ جو کچھ بھی پتوں، درختوں میں منتقل ہو رہا ہے، شاعر نے اُسے ''دھن'' کے معنی دیے ہیں۔ ''دھن'' بھی ''بھیدوں کے بھیس'' میں لپٹا ہُوا ہے۔ ''بھیدوں کے بھیس'' نے دو طرح کے معانی کو اپنے اندر سمیٹا ہُوا ہے۔ ایک تو یہ کہ یہ ''دَھن'' ہوتا کیا ہے؟ اور دوسرا ''دَھن'' کیسے منتقل ہو رہا ہے جس سے ٹہنیوں پر پھلوں کے گچھے بن جاتے ہیں؟ ۔۔۔ یہ ایسا عمل ہے جس کے ''کیسے'' کا جواب تو سائنس دیتی ہے مگر ''کیوں'' کا کوئی جواب نہیں۔ اسی لیے شاعر نے بھید پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ان بھیدوں کو بھی ایک بھیس میں لپٹا دیا ہے۔ اس بند میں پھلوں کی ایک قسم بتائی گئی ہے...... سنگترہ...... سنگترہ صرف سردیوں کا پھل ہے۔ اگلی لائن میں ''سرد ڈالیوں'' .... سے جاڑے کا منظر واضح ہو جاتا ہے۔ یوں پہلے بند میں موسم کی تصویر کشی اور اُس کے مطابق پھلوں کا ذکر کیا گیا ہے جو کہ کامیاب تمثال کاری ہے۔۔۔

شاعر نے اس رُت کو گداز کرنے کا مشورہ دیا ہے تا کہ یہ سبو میں بھری جا سکے۔ سبو کو بھرنا اُردو اور فارسی شعری روایت کا کلاسیکی کینویشن ہے۔ ''سبوٗ'' کوئی عام پیالہ نہیں بلکہ اُس کینویشن کی نمائندہ علامت ہے جس میں ساقی، رند، شراب، دورِ جام، نشہ اور بزم جیسے الفاظ کے کوڈز کی پیوند کاری ملتی ہے۔ اس کینویشن میں شراب اور اُس کا نشہ، معرفت کے گیان، مراجعتِ اصل اور فنا فی العشق و معشوق کے پیغام کی نمائندگی کرتا ہے۔ گویا رُت کو گداز کرنے کے معنی ''سبوٗ'' کی کلاسیکی روایت میں اپنے لیے وہ مئے حق کی تیاری ہے جس نے انسان کو اُس کی اصل تک پہنچانا ہے۔ اس کی مئے نوشی بالکل اُسی طرح اپنی حقیقت کو پانے کے مترادف ہو گی جس طرح نیچر کے

بھیدوں کے بھیس کو جاننے کا عمل ہے۔

دوسرے بند کا آغاز، نظم کے آغاز کی طرح اسمِ اشارہ ''یہ'' سے ہوتا ہے۔

یہ پتیوں پر جمے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے گچھے
جو سبز صبحوں کی سَج میں پَل کر، کڑی دوپہروں کی لَو میں ڈھل کر
خنک شعاعوں کی اَوس پی کر
رُتوں کے امرت سے اپنے نازک وجود کے آبگینے بھر کر
حدِ نظر تک بساطِ زر پر لہک رہے ہیں
شراب اُن کی کشید کر لو
سبو میں بھر لو

پہلی لائن سے یوں لگتا ہے جیسے یہ زرد زرد شعلے پتوں کے رنگوں کی طرف اشارہ ہے مگر لائن کے دوسرے حصے ہی میں پیلے پھلوں کی طرف اشارہ کر کے پتوں پر بنے ہوئے شعلوں کی تصویر کی بجائے اُن کے ساتھ لگے پھلوں کا تصور بنا دیا گیا ہے۔ یوں زرد شعلے، پیلے پھلوں کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ پوری لائن پڑھنے کے بعد لائن کے دونوں حصے ایک مکمل امیج بناتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی کثیر تعداد میں پھلوں کی تصویر کشی بھی ہے۔ یعنی ایک شاخ پر اتنے پھل ہیں کہ وہ پتوں پر بنی ہوئی تصویریں معلوم ہو رہے ہیں۔ شاعر نے ان پھلوں کو ''کڑی دوپہروں کی لَو'' میں ڈھلتے دکھایا ہے۔ یہاں ''کڑی دوپہر کی لَو'' کا مرکب بہت معنی خیز ہے۔ کڑی دوپہریں عموماً گرمیوں کی دوپہروں کو کہا جاتا ہے۔ ایسی سورج کی لَو کہ جس میں آدمی جل کے رہ جائے مگر سردیوں کی دوپہریں تو کڑی نہیں ہوتیں .... کیا یہ شاعر کے مشاہدے کی کمی یا غلط شعری تلازمہ ہے؟ ہمیں اس کا جواب ذرا سا جملے کی ترتیب کے بہ غور مطالعے سے مل جاتا ہے۔ یہاں ''کڑی دوپہر'' منظر کا حصہ نہیں بلکہ مرکب تشبیہ کے طور پر استعمال ہُوا ہے۔ ''کڑی دوپہر کی لَو'' کی تشبیہ پکے ہوئے پھلوں کی نمائندگی کر رہی ہے۔ یہ عمل پھل، خنک شعاعوں کی اَوس پی کر یعنی ٹھنڈی صبحوں کی تراوت سے ہی تیار ہوئے ہیں۔ جو اپنی پختگی میں اب ''کڑی دوپہروں کی لَو'' جیسے ہو گئے ہیں۔ اگلی لائن میں لفظ ''اَمرت'' اور ''اَوس'' کا گہرا تعلق ہے۔ ٹہنیوں پر پھل اَوس پیتے ہیں تو

اپنے وجود کے پیالوں کو امرت سے بھرتے ہیں۔اوس کا امرت میں تبدیل ہونا، پہلے بند میں سونے کا پانیوں،ٹہنیوں،شگوفوں سے ہوکر پھلوں میں منتقلی کی باز آفرینی کر رہا ہے۔شاعر نے دو طرح کے نیچرل اعمال کو تقلیبی کوڈ کے ذریعے بدلا ہے۔

- پانی کا حیاتیاتی عمل کے ذریعے پتوں اور پھلوں تک منتقل ہونا۔
- سردیوں کی صبحوں کو پتوں کا اوس سے بھرا ہونا اور پھر سورج کی تپش سے اُن کا غائب ہوجانا۔

شاعر کو ایسے لگا ہے کہ دونوں صورتوں میں نیچر ایک حالت سے دوسری حالت میں منتقل ہوتی ہے۔ پہلے عمل میں زمین کا دھن شیریں پھلوں کا روپ دھار لیتا ہے۔پھلوں میں تازگی دوڑتی ہے اور وہ کڑی دوپہروں جیسی تازگی اور شادابی بھر لیتے ہیں۔دوسرے عمل میں اوس کہیں غائب نہیں ہوتی بلکہ وہ امرت میں تبدیل ہوجاتی ہے۔تقلیبی کوڈ،ثقافت،تاریخ یا علوم کی مروّجہ حکایات کو شعریاتی ذائقہ عطا کر کے اُنھیں فنون کا حصہ بناتا ہے۔یہ مانوس سے غیر مانوس میں ڈھالنے کا عمل ہے۔مذکورہ دونوں اعمال نیچر میں کارفرما ہوتے ہیں جنھیں علم نباتیات میں اہل علم میں دریافت کیا گیا۔تقلیبی کوڈ نے ان معلومات کو منطق مہیا کی ہے۔

اگلی لائن میں فروٹ فارم کے قطار اندر قطار پھلوں کے گچھوں کو 'بساطِ زر......سونے کی چادر' سے تشبیہ دی ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کے لاشعور میں فروٹ فارم کے پھلوں کا رنگ نقش ہوگیا ہے وہ ہر منظر کی تصویر کشی میں پیلا یا زرد رنگ ضرور دکھانا چاہتا ہے۔پیلا رنگ بہار کی آمد کا رنگ بھی ہے جو یہاں غیر شعوری طور پر ایک علامت بن کر شاعر کے نقطۂ نظر کی نمائندگی کر رہا ہے۔'بساطِ زر' میں شاعر پورے فروٹ فارم کو زرد رنگ کی اَوڑھنی میں لپٹا دیکھ رہا ہے۔

سبو میں بھر لو، یہ مَدھ ، یہ مُدرا، کہ اُس کی ہر بوند سال بھر
سو صراحیوں میں دیے جلائے
یہی قرینہ ہے زندگی کا ، اسی طرح سے، لہکتے قَرنوں کے اس
چمن میں نجانے، کب سے
ہزارہا تپتے پیلے سورج،لنڈھا رہے ہیں وہ پگھلا تانبا ، وہ دھوپ ،
جس کا مہین آنچل
دلوں سے مس ہے، وہ زہر جس میں دُکھوں کا رَس ہے

جو ہو سکے تو اس آگ سے بھر لو من کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی، کسی نوا میں دیا جلائے
تو وقت کی پینگ جھول جائے

نظم کا آخری بند شاعر کی باطنی شمولیت کا اعلان کرتا ہے۔شاعر نے جو شعری منطق پہلے دو بندوں میں بنائی تھی اب اُس کی روشنی میں وہ اپنا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔پہلے دو بندوں کی آخری لائنوں ''سبو میں بھر لو'' میں شاعر اپنے سامنے کسی کو مخاطب تو رکھتا ہے مگر اُسے فروٹ فارم کی تصویر دکھانے سے زیادہ شریک نہیں رکھتا۔تیسرے بند میں، اب اُس کی توجہ کا مرکزی ہدف مخاطب ہو جاتا ہے۔گویا یہاں شاعر،نظم لکھنے کا جواز مہیا کرتا ہے۔

شاعر ایک دفعہ پھر اِس ''مدھ'' کو سبو میں بھرنے کا کہہ رہا ہے۔''مدھ'' ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ایسی رطوبت کے ہوتے ہیں جو درختوں سے ٹپک رہی ہوتی ہے۔اس بند میں یہ لفظ بہت معنی خیز ہے۔اس لفظ کے کئی Traces ہمارے سامنے کھلتے ہیں۔

- ایسی چیز جو ٹپک رہی ہو، اُسے سبو (برتن) میں بھرا جا سکتا ہے۔
- یہ ایسی چیز ہے جو کشید شدہ مادہ ہے،یعنی تیل کی صورت......اگلے مضمون میں اس کی بوندوں سے دیے جلنے کا عمل بتایا گیا ہے۔یہ لفظ شاعر کے ذہن میں لاشعوری طور پر استعمال ہُوا لگتا ہے۔

دوسرا لفظ ''مُدرا'' سنسکرت زبان کا لفظ ہے۔جس کے معنی ''ٹکسال میں تیار سکّے یا اشرفیاں'' ہیں۔جوگیوں کے کان کے چوبی کنڈل کو بھی ''مُدرا'' کہتے ہیں۔یہاں ''مدھ اور مُدرا'' الفاظ،اشیا کی خام حالت سے منقلب حالت کی طرف اشارہ ہیں۔شاعر نے 'مدھ' کی ہر ہر بوند سے سال بھر سو سو صراحیوں میں دیے جلانے کا باعث بتایا ہے۔دیے جلنے کی رسم خالص ہندی تہذیب کی نمائندہ ہے۔ہندوؤں میں دیے جلانے کی رسم خوشی یا کامیابی کی علامت سمجھی جاتی ہے۔''مَدھ اور مُدرا'' دونوں الفاظ بھی ہندی تہذیب میں بولے جانے والے ہیں۔فروٹ فارم کے پھلوں سے شراب کشید کرنے کا مطلب حیات کی محنت سے خوشحالی تیار کرنے کا عمل ہے۔اسی ڈھنگ سے زندگی بھی عمل آراء ہے،زندگی سیماب پا لمحوں کا مجموعہ ہے۔شاعر نے ''لہکتے قرنوں'' میں فروٹ فارم میں ہوا کے زور سے ہلتے ہوئے پودوں کا امیج پیش کیا ہے۔ویسے بھی وقت کے تیز رفتار عمل کو ایک ایسی شاخ کہا جا سکتا ہے جو مسلسل ہل رہی ہے۔

نظم کے اس آخری حصے میں شاعر کا پیش کردہ 'فروٹ فارم' اب حیات کے چمن میں تبدیل ہو جاتا ہے۔کیا زندگی بھی ایسے ہی عمل کرتی ہے؟ ہمارے ذہن میں فروٹ فارم اور زندگی ،دونوں کے تقابلی مطالعے میں طرح طرح کے سوالات گردش کرنے لگتے ہیں۔فروٹ فارم میں پھلوں کے گچھے امرت پیدا کرتے ہیں مگر حیات کے چمن میں تپتے پیلے سورج (زندگی کی تلخ وارداتیں) پگھلا تانبا لنڈھاتے ہیں۔فروٹ فارم کے پھلوں سے ''مَدھ'' پیدا ہوتا ہے مگر حیات پگھلا تانبا (ابتلائیں) پیدا کرتی ہے۔ان ہزاروں سورجوں کے عمل میں شاعر کے لاشعور سے ''جبریت'' کا پیغام آشکارا ہوتا ہے۔سورج کو جمع کے صیغے میں استعمال کیا گیا ہے جو تین طرح کا عمل کر رہے ہیں:

- پگھلا تانبا لنڈھا رہے ہیں۔
- ان سے مہین آنچل والی دھوپ آ رہی ہے
- یہ زہر دے رہے ہیں جو دکھوں کا رَس ہے

'پگھلا تانبا' سورج کی طلوع وغروب اشکال سے مشابہہ ہے جب کہ دھوپ بھی سورج سے نکلتی ہوئی روشنی ہے مگر زہر سورج سے کسی طرح بھی تلازماتی رشتہ نہیں رکھتا،یوں شاعر کا اپنا نقطۂ نظر ایک جبر کے طور پر سورج کی اس خاصیت میں اُتر آتا ہے۔یا یوں سمجھیں کہ شاعر سورج کا تیسرا عمل اپنی آنکھ سے دیکھ رہا ہے،یا دکھانا چاہ رہا ہے............ یہ عمل دکھوں کے رس کی تیاری ہے۔مجید امجد کے فلسفۂ ہائے حیات میں سب سے نمایاں نقطہ نظر اسی جبر کا اظہار ہے۔اُن کی ہر نظم ایک طرح کی بے بسی پر ختم ہوتی ہے۔تیسرے بند میں لہکتے قرنوں،چمن میں تپتا پیلا سورج،سورج سے پگھلا تانبا اور دھوپ کے عمل کا امیجز موجود ہیں مگر دکھوں کا رَس ایک Misplacement ہے جو معنوی سطح پر تو خلا پُر کر رہی ہے مگر تلازماتی سطح پر باہر سے شاعر کی موجودگی کی نشان دہی کر رہی ہے۔یہاں مجید امجد،شاعر کے بجائے ایک شخص کے طور پر ظاہر ہوتا ہے جو کہ رہا ہے کہ اِس (دکھوں کے رَس کی آگ) سے اپنے من کے پیالے کو بھر لو جو نوا میں اُتر کے اسے روشن کر دیتی ہے۔پوری نظم میں پیلا اور زرد رنگ شعوری یا لاشعوری سطح پر منتخب کیا گیا ہے۔دھوپ،چاندی،سونا، سنگترہ،زرد شعلے،پیلے گچھے،امرت،بساطِ زر،مَدھ،پگھلا تانبا،آگ، میں پیلا اور زرد رنگ غالب ہوتا ہے۔سیال اور متحرک بیانیہ بھی اسی تناظر میں ڈھلا ہوا ملتا ہے جیسے:مہین آنچل،بہہ کے،اُبل پڑا ہے،لہک رہے ہیں،لنڈھا رہے ہیں،لہکتے

قرنوں، پینگ جھول جائے۔

آخری تین لائنوں میں شاعر اپنے پیغام کو جلدی سے ختم کرنے کی کوشش میں نظر آتا ہے یا پہلے دو بندوں سے بنائی ہوئی منطق سے اپنی متوازی منطق تیار کرتا ملتا ہے جس کی وجہ سے بظاہر Gaps،ایک طرح کی Misplacements بن گئے ہیں۔سورج سے زہر کا پیدا ہونا، یہ زہر آگ ہے، یہ آگ ، بوند بنتی ہے جس سے نواؤں میں چراغ روشن ہیں۔اس نوا کے چراغ روشن ہونے سے وقت کی پینگ جھولے گی۔ان مذکورہ پانچ بیانیوں میں بہت فاصلے ہیں جو معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے جوڑنے کی کوشش میں تو مکمل معلوم ہوتے ہیں مگر نظم کے Surface پر فطری بُعد رکھتے ہیں۔بوند (پانی) اور آگ اگر Binary Opposition ہیں تو زہر اور آگ ہرگز نہیں...... بوند (تیل) سے چراغ چلنے کا نیچرل عمل ہے تو چراغ جلنے سے وقت کی پینگ جھولنے کا کوئی ربط نہیں۔معنوی سطح پر تو نوا کا چراغ جلنے سے اہم ''کردار'' مُراد لی جا سکتی ہے۔اور وقت کی پینگ جھولنے سے خوشحالی مُراد لی جا سکتی ہے۔یہاں نوا اور پینگ، دونوں ''علامتی کوڈز'' کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔دوسرے بند کی آخری لائنوں میں پھل 'بساطِ زر' پر لہک رہے ہیں،اور آخری بند کی آخری لائن (جو نظم کی بھی آخری لائن ہے) میں وقت کی پینگ جھولتے دکھائی گئی ہے۔یوں ایک تلازماتی رشتہ تو قائم ہے مگر Surface Structure میں نہیں۔مجید امجد دکھوں کے رَس میں زندگی کی حقیقت پاتے ہیں۔دُکھ ایک ایسی حقیقت ہے جو حیات کی تلخ وارداتوں سے اپنا جنم لیتی ہے مگر اسی رس کے سبو پینے سے وقت کی پینگ جھولتی ہے۔زندگی، زندگی لگتی ہے۔

نظم کے پلاٹ کی دو طرح تعبیر کر سکتے ہیں:

- نظم کی ایک تعبیر میں یہ نظر آ رہا ہے کہ فروٹ فارم کا مالک (شاعر کے نقطۂ نظر کے مطابق) مالکِ حقیقی ہے جس کے پھل نیچر کے ایک مکمل اور خود رَو عمل کا نتیجہ ہیں۔شاعر مالکِ حقیقی کے فروٹ فارم کی مثال میں انسان کی محنت کا جائزہ لیتا ہے اور اُسے نیچر کے قوانین کے تابع ہو کے کام کرنے کی تلقین کرتا ہے۔
- نظم کی دوسری تعبیر میں ہمیں فروٹ فارم کے مالک سے ہی خطاب ملتا ہے۔شاعر فروٹ فارم کے مالک سے کہنا چاہ رہا ہے کہ جس طرح تمھارے فروٹ فارم میں دھرتی کے بھیدوں کا دھن پھلوں میں منتقل ہو جاتا ہے۔یہی قرینِ قیاس ہے زندگی کا کہ محنتوں کے سورج

سے دکھوں کا زہر بنایا جائے جو بالآخر زندگی کی خوشحالی (وقت کی پینگ جھولنے) کا باعث ہوگی۔

اس نظم کے ساختیاتی مطالعے سے شاعر کے فلسفۂ حیات کے ماخذ کو سمجھنے میں مدد ملی ہے۔'دکھوں کا رَس' وہ مرکزی خیال ہے جس کے اردگرد نظم کا سارا تانا بانا بُنا گیا ہے۔یہی وہ رس ہے جس سے حیات کی چھاگل بھری ہوئی ہے۔ہم اپنی محنتوں سے اس رس کی کشید کرتے ہیں۔فروٹ فارم کے پھل نیچرل عمل کے ذریعے اپنا رس تیار کرتے ہیں۔انسان کی محنت کے ردِ عمل میں دُکھ کا رَس پیدا ہوتا ہے۔مجید امجد نے اس جبر کو حیات کا لازمی جزو سمجھا ہے۔اُن کی کئی نظموں میں اس جبر کو زندگی کی اٹل حقیقت بتایا گیا ہے:

یہ جلتے لمحوں کا الاؤ
اس جیون میں، غم، دمِ خنجر
دُکھ۔۔۔۔سمِ قاتل
میں نے پیا ہر زہر سے امرت!

(حرفِ اوّل)

تو اگر چاہے تو ان تلخ و سیہ راہوں پر
جابجا اتنی تڑپتی ہوئی دنیاؤں میں
اتنے غم بکھرے پڑے ہیں کہ جنھیں تیری حیات
قوتِ یک شب کے تقدس میں سمو سکتی ہے

(جاروب کش)

یہ ہاتھ، گلبنِ غمِ ہستی کی ٹہنیاں
اے کاش! انھیں بہار کا جھونکا نصیب ہو

(درسِ ایّام)

غم کو جب دھوپ اور اک پَل برکھا
دردوں کے بندھن میں تڑپیں

لاکھوں جسم اور لاکھوں روحیں
میں جس آگ سے کلیاں چھانوں
میرا قصہ ہے، میں جانوں

(نظم)

یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں
یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
انھی چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے
وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے

(اِمروز)

کوئی خاموش پنچھی اپنے دل میں
اُمیدوں کے سنہرے جال بن کے
اُڑا جاتا ہے چگتے دانے دُنکے
فضائے زندگی کی آندھیوں سے
ہے ہر اک کو یہ چشمِ تر گزرنا۔۔!
مجھے چل کر اُسے اُڑ کر گزرنا

(طلوعِ فرض)

مذکورہ حوالوں میں مجید امجد کا فنی نقطۂ نظر پوری طرح آشکار ہوجاتا ہے۔''صاحب کا فروٹ فارم'' میں بھی یہی مضمون نظم کی ساخت میں زیریں سطح پر موجود ہے جس کی ایک جھلک نظم کی بالائی ساخت میں بھی نظر آجاتی ہے جب شاعر سورج کے تپتے تانبے سے دکھوں کا رس نچھوڑتا ہے۔یوں وہ بتانا چاہتا ہے کہ یہ ایک اٹل حقیقت ہے مگر اس کو وجود کی چھاگل میں بھر کے حیات کے دیے جلائے جاسکتے ہیں۔

ناصر عباس نیّر

میراجی کی نظم سمندر کا بلاوا کا
ساختیاتی مطالعہ

سمندر کا بلاوا اپنے معانی کی گہرائی اور ہئیت کے انوکھے پن کی وجہ سے اردو کی اہم جدید نظموں میں شمار ہوتی ہے۔اسے جدید نظم کا 'پروٹو ٹائپ' بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں تجربے کی ترسیل کے لیے جو اُسلوبی وضع اختیار کی گئی اور جو تکنیک برتی گئی ہے، اُسے اردو نظم نے عام طور پر قبول کیا ہے۔تاہم واضح رہے کہ یہ وضع اور تکنیک میرا جی کی اختراع نہیں تھی، اسے انھوں نے مغرب سے مستعار لیا تھا۔یہ دوسری بات ہے کہ جس ہنرمندی سے انھوں نے مغربی نظم کی ہئیت کو برتا، کم لوگوں کو اس کی توفیق ہوئی۔اس نظم کو ساختیاتی مطالعے کی غرض سے منتخب کرنے کی وجہ یہ ہے کہ 'پروٹو ٹائپ' ہونے کی وجہ سے اس کا ساختیاتی مطالعہ دیگر (اسی وضع کی) اردو نظموں کے لیے نمونہ ثابت ہوسکتا ہے۔

یہ بات اولاً نشانِ خاطر رہے کہ کسی متن کا ساختیاتی مطالعہ واحد تنقیدی مطالعہ نہیں ہو سکتا۔ادبی متن کی تفہیم، تعبیر اور تجزیے کے متعدد حربے ہیں۔ساختیات انھی میں سے ایک حربہ ہے۔تاہم ہر تنقیدی حربے کی اپنی افادیت (اور اپنے مضمرات بھی) ہے، اور یہ افادیت کسی تنقیدی نظریے اور حربے کے عملی اطلاق کے نتیجے میں سامنے آتی ہے۔(۱)

نظم کے باقاعدہ تجزیے کی طرف بڑھنے سے پہلے نظم کی مختصر نثری تلخیص مناسب ہوگی۔اس ضمن میں یہ چند نکات اہم ہیں:

* میں (نظم کا متکلم) نے کئی صدائیں سنی ہیں۔بعض ایک پل کی تھیں، بعض ایک عرصے پر محیط تھیں، مگر اب انوکھی ندا آ رہی ہے۔
* 'انوکھی ندا' ماقبل کی تمام صداؤں سے مختلف ہے۔صدائیں عمومی تھیں تو ندا غیر عمومی

ہے۔

* صدا حیاتِ دوروزہ کو ابد سے ملاتی تھی، مگر ندا سب صداؤں کو مٹانے پر تلی ہے۔
* صدا زندگی اور ندا موت کی پیامبر ہے۔
* صدا کا چہرہ تھا، کبھی سسکی کبھی تبسم اور کبھی فقط تیوری تھی مگر ندا کا کوئی چہرہ نہیں۔صدا کو دیکھا جا سکتا تھا مگر ندا کو فقط سُنا جا سکتا ہے
* تاہم ندا متکلم کی متخیّلہ میں بعض مناظر ابھارتی ہے۔
* گلستاں، پربت اور صحرا کی تمثالیں 'ندا' سے متحرّک ہوتی ہیں اور ندا کا آئنہ ہیں۔
* آئنہ علامت ہے۔
* ندا باہر سے نہیں، متکلم کے اندر سے آ رہی ہے۔
* اندر سمندر ہے اس لیے یہ بلاوا کہیں اور سے نہیں (اندر کے) سمندر سے آ رہا ہے۔ہر شے سمندر سے آئی اور سمندر میں جا کر ملے گی۔

یہ چند نکات بہ ظاہر نظم کی پوری کہانی بیان کرتے ہیں، اور نظم کے مفہوم کی بڑی حد تک وضاحت بھی کرتے ہیں، مگر اصلاً یہ مختلف النوع اجزا ہیں، جن کے باہمی تعامل سے نظم کی متنی ساخت تشکیل پاتی ہے۔ساختیاتی تنقید اسی ساخت (یا شعریات) تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ساخت / شعریات کی وجہ سے ہی کوئی تحریر بہ طور متن قائم ہوتی ہے، اور متن جن معانی کا حامل ہوتا ہے، ان کی تشکیل اور حد بندی یہی ساخت کرتی ہے۔ہر ساخت ضابطوں (کوڈز) اور رسومیات (کنونشنز) کا مجموعہ ہوتی ہے۔اس طرح ساختیاتی مطالعہ ضابطوں اور رسومیات کو دریافت کرتا ہے۔

سمندر کا بلاوا کی ساخت جن کوڈز سے مرتب ہوئی ہے، انھیں شعریاتی، علامتی، تفکیری کوڈز اور بیانیاتی کنونشن کا نام دیا جا سکتا ہے(۲) یہ تمام ضابطے ایک دوسرے سے مربوط بھی ہیں اور ایک دوسرے کے ہم قرین (OVERLAP) بھی۔یعنی ایک کی خصوصیات کا ٹکراؤ دوسرے کی خصوصیات سے ہوتا ہے۔تاہم ہر کوڈ نظم کی ساخت کی تشکیل میں جداگانہ کردار رکھتا ہے، اور یہ اور بات ہے کہ یہ 'کردار' پوری ساخت کے تناظر میں قابلِ فہم ہے۔

شعریاتی کوڈ

اس سے مراد وہ ضابطہ ہے، جس کے تحت نظم کی ہئیتی تعمیر ہوئی ہے۔اسی کی رُو سے نظم نے مخصوص آہنگ اختیار کیا اور مخصوص لفظیاتی نظام کا انتخاب کیا ہے۔اسے وہ تصورِ شعر بھی قرار دیا جا سکتا ہے، جو اس نظمیہ متن کی تہ میں کارفرما ہے۔شعریاتی کوڈ یا تصورِ شعر ایک زاویے سے شاعر کا اختیاری معاملہ ہوتا ہے اور دوسرے زاویے سے یہ شاعر کو بے اختیار بھی بناتا ہے۔ادبی سماج میں، ایک ہی وقت میں کئی شعریاتی کوڈز موجود اور مروّج ہوتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب شاعر کا اختیاری معاملہ ہے، منتخب شعریاتی کوڈ میں جزوی تبدیلی کا اختیار بھی شاعر رکھتا ہے۔مگر اس سے آگے شاعر ''بے بس'' ہو جاتا ہے۔شعریاتی کوڈ ماورائی حد بندیاں قائم کرتا ہے، شاعر انھی کے اندر خواب دیکھ سکتا ہے۔اسے اشیا و مظاہر اسی طرح دکھائی دیتے ہیں اور اتنے ہی دکھائی دیتے ہیں، جیسے اور جتنے شعریاتی کوڈ کی حد بندیاں دکھانے کی اجازت دیتی ہیں۔

زیرِ تجزیہ نظم کا شعریاتی کوڈ اپنی اصل میں جدید، یورپی ہے۔جدید شعریاتی کوڈ کی اہم ترین خصوصیت لفظ کے معنیاتی ابعاد کی جستجو ہے۔کلاسیکی شعریات لفظ کے معنوی بُعد کے مقرر، مستحکم اور طے شدہ ہونے میں یقین رکھتی تھی، مگر جدید شعریات (جو کلاسیکی شعریات کا ردِّ عمل ہے) کے پیدا ہونے اور اسے جمالیاتی قدر کا درجہ ملنے کا باعث یہی ہے۔ سمندر کا بلاوا میں بھی ابہام موجود ہے۔سمندر، ندا، صدا، گلستاں، صحرا، پربت، آئنہ۔۔۔۔یہ تمام الفاظ اپنے عمومی مفاہیم سے ہٹ کر نئے تناظر میں استعمال ہوئے ہیں۔کلاسیکی شعریاتی کوڈ میں لفظ کو مروجہ اور مانوس تناظر میں برتا جاتا تھا۔لفظ کے روایتی مفہوم کو قائم رکھا جاتا تھا۔اگر کہیں جدّت کا تھوڑا بہت مظاہرہ ہوتا بھی تھا تو وہ ''روایتی مفہوم'' کے دائرے کے اندر ہوتا تھا۔مگر جدید شعریات روایتی مفہوم کے دائرے کو توڑتی ہے اور نیا، منفرد اور نامانوس تناظر تشکیل دیتی ہے۔اس سے ایک طرف متن کی تفہیم میں کچھ دشواری پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف متن قاری کی فعال شرکت کا امکان ابھارتا ہے۔سمندر کا بلاوا میں یہ دونوں صورتیں موجود ہیں۔

علامتی کوڈ

علامتی کوڈ شعریاتی کوڈ کی توسیع ہے۔شعریاتی کوڈ لفظ کے محلِ استعمال کے ''کیسے'' کا جواب دیتا ہے، جبکہ علامتی کوڈ ''کیوں کر'' کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ کوڈ اس ''سپیس'' کی تعبیر کرنے میں بھی مدد دیتا ہے، جو نظم میں بعض لفظوں کے غیر روایتی انداز میں استعمال ہونے کی

وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔

اس نظم میں غیر روایتی انداز میں استعمال ہونے والے بعض لفظ تمثال کی صورت، بعض استعارے اور کچھ علامت کے درجے کو پہنچ گئے ہیں۔پہلے تمثالوں کو لیجیے۔نظم میں گلستاں، پربت اور صحرا کی بصری تمثالیں آئی ہیں۔پہلی دو تمثالیں ''محاکاتی'' بھی ہیں۔یعنی ان میں گلستاں اور پربت کے مناظر کو جزیات کے ساتھ مصوّر کیا گیا ہے۔تاہم جُزیات کو پیش کرتے ہوئے یہ اہتمام ضرور کیا گیا ہے کہ وہ آرائشی نہ بن جائیں۔انھیں نظم میں پیش ہونے والے بنیادی تجربے سے مربوط رکھا گیا ہے۔مگر یہ ربط ''صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے، پابہ ِگل بھی'' کی صورت ہے یعنی گلستاں اور پربت کی تمثالیں تفصیلی اور 'محاکاتی' ہونے کے سبب نظم کا حصہ ہوتے ہوئے نظم میں ذیلی متن (SUB-TEXT) کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔گُلستاں کی تمثال ہی کو لیجیے:

یہ اک گلستاں ہے۔۔۔ہوا لہلہاتی ہے، کلیاں چٹکتی ہیں
غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کِھل کِھل کے مرجھا کے
گِرتے ہیں، اِک فرشِ مخمل بناتے جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں ہی اِک آئینہ ہے

یہ ذیلی متن بجائے خود ایک مِنی نظم ہے۔ جو ایک سطح پر گلستاں کی پوری، متحرک تصویر ہے اور دوسری سطح پر زندگی، حُسن، جوبن اور اِن کے چِھن جانے کے مفہوم کو پیش کرتی ہے۔ کچھ یہی صورت پربت کی تمثال کی ہے۔وہ بھی محاکات کے ساتھ ساتھ 'علامت' بھی ہے۔پربت اور اس سے وابستہ مناظر کی متحرّک بصری تمثال بھی ہے اور زندگی اور اس کے جمال کے مِٹ جانے کی علامت بھی۔دونوں تمثالیں دو ذیلی متن ہیں اور دونوں بعد ازاں ایک استعارے میں مبدّل ہو جاتی ہیں۔وہ استعارہ ہے: آئنہ۔''گلستاں ہی اِک آئینہ ہے / اسی آئینے میں ہر اِک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مِٹ ہی گئی، پھر نہ اُبھری''۔نیز ''ندی بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے / اسی آئینے میں ہر اِک شکل، ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری''۔گلستاں بھی آئنہ ہے اور ناؤ بھی آئینہ ہے۔گویا VEHICLE ایک مگر TENOR دو ہیں(۳) دراصل آئنہ استعارے کی وہ قسم ہے جسے ویل رائٹ نے DIAPHOR کا نام دیا ہے۔اُس نے

استعارے کی دو ساختی اقسام کی نشان دہی کی ہے۔ایک کو EPIPHOR اور دوسرے کو DIAPHOR کا نام دیا ہے(۴) پہلی قسم کے استعارے میں دو چیزوں کا تقابل ہوتا، جبکہ ’ڈایافر‘ میں امتزاج ہوتا ہے۔گویا دو (تمثالیں) مِل کرایک استعارہ بناتی ہیں۔جیسے اس نظم میں گلستاں اور پربت کی تمثالیں مِل کر آئنے کا استعارہ تشکیل دے رہی ہیں۔دونوں تمثالوں کی نسبت سے آئینے کی صفات یکساں ہیں:’’اسی آئینے میں ہر اِک شکل نِکھری، مگرایک پل مین جع مِٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری‘‘۔آئنے میں شکل ابھرتی اورنکھرتی ہے، مگر آخرِ کار ہمیشہ کے لیے مِٹ جاتی ہے۔ویسے ہی جیسے گلستاں میں پھول کھلتے ہیں اور ندی میں ناؤ چلتی ہے اور پھر غائب ہو جاتی ہے۔

آئنے کا ستعارہ افلاطون کی آئنے کی تمثیل کی یاد بھی دلا رہا ہے۔افلاطون نے اپنے نقل کے نظریے کی وضاحت میں آئنے کی تمثیل پیش کی ہے۔آئنے کو چہار طرف گھُمانے سے تمام مناظر آئنے میں ’’رُونما‘‘ ہو جاتے ہیں(۵) آئنہ خلق نہیں کرتا بلکہ خلق کرنے کا التباس ابھارتا ہے۔آئنے میں کوئی عکس مستقل نہیں۔اسی طرح گلستاں میں کوئی پھول ہمیشہ موجود نہیں رہتا، ناؤ سدا ایک جگہ نہیں رہتی۔

’ندا‘ نظم میں ایک مکمل ’’علامتی وجود‘‘ ہے۔’ندا‘ کے معانی نظم میں رفتہ رفتہ اور پوری نظم کے تناظر کے قائم ہونے کے بعد ’طے‘ پاتے ہیں۔علامت کا بنیادی تفاعل ہی یہ ہے کہ وہ ڈھلی ڈھلائی صورت میں متن میں ظاہر نہیں ہوتی۔علامت تو نظم کے تشکیلی مراحل کے ساتھ ساتھ پایہ

تکمیل کو پہنچتی ہے۔اگر ہم ہر تشکیلی مرحلے کو ذیلی متن کا نام دیں تو علامت ہر مرحلے یا ذیلی متن میں اپنا جو مفہوم باور کراتی ہے، وہ اگلے مرحلے یا اگلے ذیلی متن میں ’ملتوی‘ ہو جاتا ہے۔تاہم جملہ مراحل / متون میں ظاہر اور بعدازاں ملتوی ہونے والے معانی میں ربط ہوتا ہے۔یہ ربط کئی طرح کا ہوتا ہے۔۔۔۔فرق کا، تقابل کا، امتزاج کا، سبب اور نتیجے کا! ’ندا‘ کی علامت سمندر کا بلاوا کے تمہیدی مرحلے یا پہلے ذیلی متن میں اپنا مفہوم صدا کے ساتھ تقابل کی صورت میں قائم کرتی ہے۔ندا، صدا کی نقیض ہے۔صدا زندگی بخش اور ندا پیام بِرِ مرگ ہے۔آگے چل کر ’ندا‘ نظم کے تین ذیلی متون (گلستاں، پربت اور صحرا) کو وجود میں لانے کا سبب بن رہی ہے۔’ندا‘ نظم

کے متکلّم کی سماعت پر کچھ ایسے طلسماتی انداز میں حاوی ہوئی ہے کہ اُس کی متخیّلہ میں گلستاں، پربت اور صحرا کی تمثالیں بیدار اور متحرّک ہو جاتی ہیں۔یہاں ’ندا‘ بہ ظاہر پس منظر میں چلی جاتی ہے اور گلستاں و پربت کی تمثالیں نظم کے متن پر حاوی ہو جاتی ہیں، مگر حقیقتاً ’ندا‘ ان تمثالوں کی وجودی اور معنوی علّت کے طور پر کارفرما رہتی ہے۔اور آخر میں تمثالوں اور استعارے کو یک جا کر دیتی ہے: گلستاں و پربت آئنے کے استعارے میں مبدّل ہوتے ہیں تو آئنہ اور ندا ممزوج ہو جاتے ہیں۔ ندا آئنہ بن جاتی ہے۔آئنہ میں کوئی عکس زیادہ دیر نہیں ٹھہرتا، ابھرتا، نکھرتا پھر غائب ہو جاتا ہے۔آئنہ عکسوں کو ’کھا‘ جاتا ہے۔ندا صداؤں کو ’کھا‘ جاتی ہے۔

نظم میں سمندر بھی علامت ہے، مگر اس کا قصہ تقلیبی کوڈ کے تحت پڑھیے۔

تقلیبی کوڈ

تقلیبی کوڈ نظم میں برتے جانے والے مواد کی تقلیب کرتا ہے، اس مواد کی جسے شاعر خود تخلیق نہیں کرتا، بلکہ جسے بروئے کار لاتا ہے۔اس مواد کو متعدد ذرائع سے اخذ اور حاصل کیا جاتا ہے۔کبھی یہ مواد کسی سماجی گروہ کی آئیڈیالوجی ہوتا ہے اور کبھی اس کا ذریعہ وہ متون ہوتے ہیں، جو کسی ثقافت نے تاریخ کے کسی محور پر تشکیل دیے ہوتے ہیں۔یہ متون زبانی اور تحریری دونوں قسم کے ہو سکتے ہیں۔

مواد خواہ کہیں سے آئے، تقلیبی کوڈ اسے یکساں طریقے سے منقلب کرتا ہے۔اور تقلیب کا یہ عمل دراصل مانوس کا نامانوس بنانے سے عبارت ہوتا ہے۔اس کوڈ کی کارفرمائی کالرج کی ثانوی متخیّلہ کی کارکردگی سے غیر معمولی مشابہت رکھتی ہے: یعنی (مواد کے) عناصر کو پھینٹ کر ان سے ایک نئی چیز بنائی جاتی ہے۔مانوس، مروّج اور موجود کو نئے اور نا مانوس میں بدل دیا جاتا ہے۔تاہم ’نیا‘ اپنے اندر پرانے پن کے کچھ اشارے (TRACES) رکھتا ہے جن سے معلوم ہو جاتا ہے کہ کس بنیادی مواد کی تقلیب ہوئی ہے۔

اس نظم میں بلاوا اور ندا ایسے اشارے ہیں جو اس طرف راہنمائی کرتے ہیں کہ نظم میں کس متن کی تقلیب ہوئی ہے۔یہ متن ’کوہِ ندا‘ کا قصّہ ہے۔یہ اشارے اتنے واضح اور ندا کی معنویت ’کوہِ ندا‘ کے قصے سے اس قدر مماثل ہے کہ بعض لوگوں کا یہ کہنا کہ یہ نظم ماں کے بلاوے کا مفہوم لیے ہوئے ہے، حیران کُن ہے۔نظم کی یہ لائنیں: ’’مرے پیارے بچے‘‘۔۔۔مجھے تم سے کتنی محبت

ہے''۔۔۔''دیکھو' اگر یوں کہا تو / بُرا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا۔۔۔'' غالباً ماں کے بلاوے کا شائبہ ابھارتی ہیں۔مگر یہ ندا نہیں، صدا ہے۔نظم کے مفہوم کی بنیادی کلید صدا اور ندا کے تقابل میں یہی ہے۔اور مرکزیت صدا کو نہیں ندا کو حاصل ہے۔

کوہِ ندا حاتم طائی کے اسفار میں ضمنی قصے کے طور پر آیا ہے۔حُسن بانو نے منیر شامی سے جن سات سوالات کے جوابات تلاش کرنے کے لیے کہا تھا، کوہِ ندا ان سوالات میں چھٹے نمبر پر تھا۔حاتم طائی منیر شامی کی خاطر سات سوالوں کے جوابات تلاش کرنے کے لیے سفر اختیار کرتا ہے۔حاتم طائی کوہِ ندا تک پہنچنے کے لیے بہت رنج کھینچتا ہے۔اسے کئی صبر آزما اور خوف ناک واقعات پیش آتے ہیں۔ ہر واقعہ موت سے متعلق ہے۔کوہِ ندا بھی ایک عجب طلسماتی پہاڑ ہے، جہاں سے ''یا اخی یا اخی'' کی ندا بلند ہوتی ہے اور جس کا نام پکارا جاتا ہے، وہ بے اختیار ہو کر اس کی طرف دوڑ پڑتا ہے۔کوئی اسے روک پاتا ہے نہ وہ خود رُکنے پر قادر ہوتا ہے۔میرا جی نے کی سمندر کا بلاوا کی صورت میں تقلیب کر دی ہے۔'کوہ' کو 'سمندر' بنا دیا ہے۔سمندر کے بلاوے میں اسی طرح کا تحکّم، ہمہ گیریت اور آدمی کے حواس کو ماؤف کرنے کی صلاحیت ہے جو کوہِ ندا سے آنے والی ندا میں ہے۔

جب ایک دوسرے حاتم کا بلاوا کوہِ ندا سے آتا ہے تو حاتم طائی بھی اس کے ساتھ کوہِ ندا کی طرف دوڑ پڑتا ہے اور وہ کوہِ ندا کے اندر پہنچنے اور اس کے اسرار سے آگاہ ہونے میں کامیاب ہوتا ہے:

''وہاں ایک ایسا سبزہ زار نظر پڑا کہ نظر کام نہ کرتی تھی؛ گویا فرشِ زمرّدی چار طرف بچھا ہے، پر تھوڑی سی زمین اس میں خالی تھی۔وہ جوان (جس کے ساتھ حاتم وہاں پہنچا تھا) اس پر پاؤں رکھنے لگا پاؤں رکھتے ہی چت ِگر پڑا۔حاتم نے چاہا کہ اس کا ہاتھ پکڑ کر اٹھاوے، اتنے میں منہ اس کا زرد ہو گیا، آنکھیں پتھرا گئیں، ہاتھ پاؤں سخت ہو گئے۔یہ احوال اس کا دیکھ کر حاتم نے اپنے دل میں کہا یہ مَر گیا؛ آنکھوں میں آنسو بھر لایا، بے اختیار رونے لگا کہ اُس میں زمین ترق گئی۔وہ جوان اس میں سما، ووں ہی وہ جگہ سبز ہو گئی۔''(٦)

قصے کا یہ حصہ نظم کے گلستان والے منظر سے کس قدر مماثلت رکھتا ہے!

''یہ اک گلستاں ہے''۔۔۔''وہاں ایک ایسا سبزہ زار نظر پڑا'' اور، ''پھول کھلتے ہیں، کھل کھل

کے مرجھا کے / گرتے ہیں، اک فرشِ مخمل بناتے ہیں''۔۔۔''پاؤں رکھتے ہی چت ِگر پڑا، وہ جوان اس میں سما، ووں ہی وہ جگہ سبز ہو گئی''۔قصہ حاتم طائی کے متن اور نظم کے متن میں یہ غیر معمولی مماثلتیں اتّفاقی نہیں ہیں، بلکہ قصے کے متن پر نظم کی بنیاد رکھنے کی (شعوری یا غیر شعوری؟) کوشش کا نتیجہ ہیں۔

اس نظم میں تقلیبی کوڈ کی کارفرمائی کیا محض نام کی تبدیلی یعنی کوہِ ندا کو سمندر بنانے تک محدود ہے یا اس سے آگے تک ہے؟ اصل یہ ہے کہ کوہِ ندا کو ''ندا کے سمندر'' میں منقلب کیا گیا ہے۔اور یہ تقلیب دراصل پیراڈائم شفٹ کی مانند ہے۔کوہِ ندا کی معنویت قبل جدید ذہن کے لیے قابلِ فہم تھی، مگر سمندر کے بلاوے کی معنویت جدید ذہن کے لیے قابلِ فہم ہے قبل جدید ذہن کا پیراڈائم اجتماعی تھا، مگر جدید ذہن جس پیراڈائم کے تحت ہے، وہ انفرادی انا سے عبارت ہے۔چناں چہ حاتم طائی دوسروں کے لیے سوالات کے جوابات تلاش کرتا ہے، دوسروں کو موت کے سپرد ہوتے دیکھتا ہے اور اپنے قصے میں سب کو شریک کرتا ہے اور ''سب'' اسے اپنا مہمان بناتے اور اس کی مدد کرتے ہیں۔حاتم طائی ہر سطح پر ایک اجتماعی وجود ہے، مگر سمندر کا بلاوا کا متکلم انفرادی وجود ہے، اسے دوسروں کے نہیں، اپنے وجود کی معنویت کا سوال درپیش ہے، اور، جس سمندر سے اسے بلاوا آ رہا ہے، وہ کہیں باہر نہیں، اس کے اندر ہے۔

تفکیری کوڈ

اس کوڈ سے مراد وہ تعقلاتی ضابطہ ہے، جو اشیا و کیفیات اور مظاہر کے 'مخصوص علم' کو ممکن بناتا ہے۔یہ ضابطہ کسی مخصوص ڈسپلن یا شعبہ علم کی مخصوص بصیرت سے بھی عبارت ہوتا ہے اور کسی عقیدے، روایت یا آئیڈیالوجی پر بھی استوار ہو سکتا ہے۔کوئی متن جس تجربے، واردات، خیال یا تصور کو پیش کرتا ہے، اس کی معنوی جہت اسی ضابطے سے طے ہوتی ہے۔

اس نظم کا تفکیری کوڈ وجودیت اور وحدت الوجودی فلسفے کی ملی جلی بصیرت سے مرتّب ہوا ہے وجودی فلسفے کے مطابق فرد زندگی کے تمام تلخ و نا خوشگوار حقائق کا سامنا تنہا کرتا ہے۔سارترے کے مطابق ''کوئی شخص دوسرے کو ہدایت نہیں کر سکتا۔کوئی شخص یہ نہیں بتلا سکتا کہ کسی نے کیا کرنا ہے یا اُسے کیا کرنا چاہیے، کیونکہ کوئی عالمگیر اخلاقی اصول نہیں اور نہ ہی کوئی مستقل اقدار ہیں۔ہر انسان کو خود فیصلہ کرنا پڑے گا۔جب انسان خود فیصلہ نہیں کرتا یا اپنی ذمّہ

داری تسلیم نہیں کرتا تو وہ بے ایمانی کی زندگی گزارتا ہے۔سماجی مطابقت (SOCIAL CONFORMITY) سماجی بے ایمانی ہے۔انسان تنہا ہے اور اپنی دنیا خود بناتا ہے'' (۷) اپنی دنیا خود بنانے کا مطلب اپنے وجود کی ساری ذمہ داری کو قبول کرنا بھی ہے۔اسی میں انسان کی آزادی ہے۔انسانی آزادی کو سب سے بڑا خطرہ مَوت سے ہے۔سارترے کا کہنا ہے کہ مَوت انسانی آزادی کو محدود یا مسدود نہیں کرتی کہ مَوت وجود برائے خود کو ختم کرتی ہے، جبکہ وجود (BEING) ''برائے خود'' سے آگے تاریخی وجود بھی ہے۔یہ وجود باقی رہتا ہے۔تاہم انسان تنہا مَوت کا سامنا کرتا ہے۔وجودی فلسفی لمحہ موجود کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔

نظم میں تفکیری کوڈ کا مظہر ''یہ'' اور ''اب'' ہیں۔''یہ'' اسم اشارہ قریب اور مکانیت کا حامل ہے، جبکہ ''اب'' زمانیت کا علمبردار ہے۔''یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں''، ''یہ انوکھی ندا ہے''، ''یہ اک گلستاں ہے۔یہ پربت ہے، یہ صحرا ہے، یہ ندا آئینہ ہے''۔گویا ''یہ'' کے کوڈ کے ذریعے نظم میں موجود جملہ مکانی مظاہر کا احاطہ کیا گیا ہے۔گویا سامنے اور متخیّلہ میں موجود زندگی کی جسمیت کو گرفت میں لیا گیا ہے۔جب کہ ''اب'' لمحہ موجود کی علامت نہیں بلکہ خود لمحہ حاظر ہے۔''یہ'' میں اثبات اور تیقّن ہے جس کی بنیاد حسی ادراک پر ہے، مگر ''اب'' کشف کا لمحہ ہے اور اپنا اثبات اور دیگر کی نفی کرتا ہے، اور، دیگر میں ''یہ'' کی نفی بھی شامل ہے۔یعنی ''یہ'' اپنا اثبات ''اب'' کی قیمت پر کرتا ہے۔

نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں / ان آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسّم نہ تیوری / نہ صحرا،

نہ پربت، نہ کوئی گلستاں، فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو

وجودی فکر میں ''اب'' کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔یہ اچانک کشف کی صورت ہے، ایک لمحے کی تجلّی ہے، جس میں اصل روشن ہوتا اور التباسات سے نجات مل جاتی ہے۔''یہ'' التباسات تھے اور ''اب'' اصل ہے ''یہ'' میں سرگوشیاں اور صدائیں شامل ہیں جن کا خاتمہ ندا کرتی ہے۔'اب' سمندر ہے۔'یہ' وجود برائے خود ہے، جسے 'اب کا سمندر' اپنی طرف بلاتا ہے۔'اب کا سمندر' انسانی BEING کی علامت ہے، جس میں محدود و منفرد وجود جذب ہو جاتا ہے، مگر، 'اب

کے سمندر' کے شعور کا جلوہ محدود و منفرد وجود اپنے اندر ہی دیکھتا ہے۔اسی لیے نظم کے متکلم کو بلاوا اپنے اندر سے، اندر کے سمندر سے آتا ہے۔سمندر وحدت الوجودی علامت بھی ہے جس میں جزو اور قطرے کو بالآخر مل جانا ہے۔

وجودی کشف دہشت سے عبارت ہے۔بعض لوگوں نے اسے خوف کہا ہے، جو درست نہیں۔خوف کسی ایسی شے کا ہوتا ہے، جو آدمی سے الگ وجود رکھتی ہو۔خوف کا خاتمہ ممکن ہے، خاص طور پر اس وقت جب اس شے کی حقیقت کا علم ہو جائے۔مگر دہشت شے کی نہیں، حقیقت کی، اپنی حقیقت اپنی تقدیر کی ہوتی ہے، اس لیے دہشت سے نجات ممکن نہیں۔اس نظم میں دہشت کی جگہ تھکن کا ذکر ہوا ہے۔دہشت نفسیاتی، جب کہ تھکن طبعی ہوتی ہے (تاہم ایک حد تک نفسیاتی بھی ہو سکتی ہے)۔تاہم یہ تھکن حقیقت کی دہشت کا سامنا کرنے کا طبعی مظہر قرار دی جا سکتی ہے۔اندر / سمندر کی ندا کا تحکّم تھکن طاری کر سکتا ہے!

بیانیاتی کنونشن

بیانیاتی رسمیات متن (کی کہانی) کو بیان کرنے کے طریقے کی وضاحت کرتی ہے، اور، متن کے بیانیے میں سب سے اہم بیان کنندہ ہے۔سوال یہ ہے کہ اس نظم میں بیان کنندہ کون ہے؟ ''مَیں'' اور ''مجھے'' کے پسِ پردہ کون ہے؟ کیا شاعر ہے یا کوئی کردار، جسے شاعر نے تخلیق کیا ہے؟ ویسے شاعر اور میرا جی میں بھی امتیاز کی ضرورت ہے (میرا جی اور ثناء اللہ میں بھی فرق کرنے کی ضرورت ہوگی، مگر یہاں نہیں بلکہ نفسیاتی مطالعے میں یہ ضروری ہوگا) میرا جی ایک سماجی وجود ہے اور شاعر شعریاتی وجود رکھتا ہے۔میرا جی فرد ہے اور شاعر 'نوع' ہے۔نوع فرد سے more than ہوتی ہے، اور، فرد کی شناخت نوع کے وسیلے سے اور نوع پر منحصر ہوتی ہے۔بنا بریں ہمارے لیے میرا جی سے زیادہ شاعر اہم ہے۔نفسیاتی تجزیہ شاعر سے زیادہ میرا جی کو اہمیت دے گا مگر ساختیاتی مطالعہ چوں کہ نوع کو اور اُس کلی نظام کو اہمیت دیتا ہے، جس کی وجہ سے، اور جس کے اندر، فرد اور شخص اور متن اپنے معانی قائم کرتا ہے، اس لیے ہمارے لیے شاعر اہم ہے۔بالفرض ہم میرا جی کو اہمیت دیں تو 'مَیں' سے مراد میرا جی ہوگا اور نظم میں پیش ہونے والے تجربے کو میرا جی کی سوانح میں تلاش کیا جائے گا، اور غالباً یہ نتیجہ اخذ کیا جائے گا کہ سمندر کا بلاوا در اصل ماں کا بلاوا ہے۔میرا جی اپنی ماں کو چھوڑ کر ممبئی چلے گئے تھے۔ماں انھیں نہ صرف یاد کرتی تھی بلکہ میرا جی سے

ملنے اس کے پیچھے بھی گئی تھی۔اور نظم میں ''مرے پیارے بچّے'' کو ماں کے الفاظ ہی قرار دیا جائے گا یہ مفروضہ نہ صرف نظم کو معمولی متن ثابت کرتا ہے، بلکہ نظم کے تفصیلی مطالعے سے ہی بے نیاز کر دیتا ہے۔اس نظم کے ساتھ اس سے بڑی زیادتی کیا ہوسکتی ہے! یوں بھی نظم ایک مکمل متن ہے اور ہمارے لیے اس کی اہمیت اس کی تکمیل شدہ صورت کی وجہ سے ہے،اور،اس مکمل متن میں، متن کو بیان کرنے والا بھی شاعر نہیں،ایک کردار ہے۔اس لیے کہ اس میں کسی شاعرانہ تجربے کو نہیں،ایک وجودی تجربے کو پیش کیا گیا ہے،یعنی یہ تجربہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایسا نہیں، جو فقط شاعروں سے (بہ حیثیت نوع) یا ان کے تخلیقی عمل سے،مخصوص ہو، بلکہ یہ تجربہ ایک ایسے کردار کا ہے، جو خودآگاہ ہے،تفکّر پسند ہے، یا تجزیاتی ذہن رکھتا ہے۔متن میں اس کردار کی حیثیت راوی کی نہیں ہے جو کہانی کو بیان کرتا ہے،مگر کہانی کے واقعاتی عمل سے الگ رہتا ہے۔وہ ساحل پر کھڑا تماشائی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ متجانس بیان کنندہ ہے، جو اس کہانی کو بیان کرتا ہے،جس کا وہ خود ایک کردار ہے۔مرکزی اور کبیری کردار!

چناں چہ یہ نظم آپ بیتی بھی ہے اور تجزیہ ذات بھی۔وہ اپنی کہانی لمحہ حال کی نوک پر ایستادہ ہوکر سناتا ہے۔لمحہ حال کے ایک طرف اس کا ماضی ہے، جو کئی صداؤں سے عبارت ہے، اور لمحہ حال بس ایک ندا ہے، جو تمام صداؤں کو ختم کرنے پر تلی ہے۔آگے سمندر ہے،لمحہ حال جس سے 'بندھا' ہے۔سمندر ابدیت ہے، لامحدودیت ہے اور ہر شئے کی اصل ہے۔چوں کہ ہر شئے کی اصل ہے، اس لیے اس کے اپنے کوئی خدوخال نہیں ہیں، یہ ایک نامختتم بہاؤ ہے، جو اشیا کو آئینے کے عکس کی طرح پل بھر کے لیے اچھالتا اور پھر اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔

حواشی

(۱) راقم کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ کسی نظریے کے عملی اطلاق کے بغیر وہ نظریہ بے کار یا غیر ضروری ہوتا ہے۔اوّل تو نظریے کے اطلاق کے لیے ضروری ہے کہ اس کا پورا نظری فریم ورک پہلے معرضِ بحث میں آئے۔دوم،نظری مبحث بجائے خود ادب کی تفہیم و تحسین کی بصیرت (عمومی انداز میں) دیتا ہے تاہم ایک تنقیدی نظریہ، ادب کی تفہیم و تجزیے کے جو دعوے کرتا اور توقعات ابھارتا ہے، ان کی تصدیق کے لیے عملی تنقید ناگزیر ہوتی ہے۔

(۲) رولاں بارت نے بالزاک کی کہانی Sarrasin کے تجزیے میں پانچ کوڈز کی نشاندہی کی تھی اور انھیں Hermeneutic، Semantic، Symbolic، Proairetic اور Cultural کا نام دیا تھا۔ضروری نہیں کہ ہر ساختیاتی تجزیے میں انھی کوڈز کو تلاش کیا جائے۔ساختیاتی تجزیہ کوڈز اور کنونشنز کی تلاش تو ضرور کرتا ہے، مگر ہر نقاد، کوڈز کے نام متعیّن کرنے اور ان کی عمل آرائی کی صورتوں کا جائزہ لینے میں آزاد ہے۔اسی لیے راقم نے اس نظم کے تجزیے میں جن کوڈز کی نشاندہی کی ہے وہ مستعار نہیں، راقم کی اپنی اختراع ہیں۔اس لیے ان کے صواب و ناصواب کی ذمہ داری بھی راقم پر ہے۔

(۳) آئی اے رچرڈز نے استعارے کے موضوع اور استعارے میں فرق کے لیے یہ اصطلاحیں وضع کی تھیں۔اُردو میں TENOR کو مستعار مِنہ، اور VEHICLE کو مستعار لہ کہ سکتے ہیں۔

(۴) مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

TERRENCE HAWKES, METAPHOR, THE CRITICAL IDIOM,

LONDON,METHUEN,1972 pp 57-70

(۵) مزید مطالعہ کے لیے رجوع کیجیے:

افلاطون، ریاست (ترجمہ سیّد عابد حسین)

(۶) حیدر بخش حیدری، آرایشِ محفل، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء۔ص ۲۶۲

(۷) ڈاکٹر سی اے قادر، فلسفہء جدید کے خدوخال، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۱۹۸۱ء۔ص ۱۵۱

ساختیات کی اہم اصطلاحات (فرہنگ)

افقی/عمودی (Syntagmatic/Paradigmatic)

لسانی نشانات کے مابین موجود رشتوں کی وضاحت کی خاطر برتی جانے والی اصطلاحات؛ زبان کے دو محور جن کی مدد سے ادب کی شعریات کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔

ساختیات زبان کو رشتوں کا نظام قرار دیتی ہے۔ یہ رشتے لسانی نشانات نے ایک دوسرے سے قائم کر رکھے ہیں اور یہ دو طرح کے ہیں: عمودی اور افقی۔ سادہ لفظوں میں، ہر جملہ الفاظ (نشانات) کا مجموعہ ہے۔ الفاظ کا انتخاب، عمودی اور جملے میں ان کی نحوی ترتیب، افقی رشتوں کے نظام کے تحت ہوتی ہے۔ بامعنی کلام کے لیے سب سے پہلے موزوں الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ ہر موزوں لفظ دراصل کئی مماثل، مترادف، متضاد یا متبادل الفاظ کے اس ذخیرے سے منتخب کیا جاتا ہے جو ہمارے لسانی حافظے میں عموداً موجود ہوتے ہیں۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ ایک لفظ کئی دوسرے لفظوں سے ارتباط وانسلاک رکھتا ہے اور جب ہم ایک خاص صورتِ حال میں اپنے لیے موزوں اور درکار لفظ کا انتخاب کرتے ہیں تو اس لفظ کے دیگر لفظوں سے رشتے کے سیاق میں ایسا کرتے ہیں۔ ہر چند ایک خاص لفظ کے انتخاب کے بعد دیگر الفاظ ہمارے حافظے میں رہ جاتے ہیں، مگر وہ غیاب میں رہ کر، فرق قائم کر کے، منتخب لفظ کے مفہوم کو محدود و متعین کر رہے ہوتے ہیں۔ مثلاً فارینہ افسانہ لکھتی ہے۔ اس جملے میں فارینہ اس لیے فارینہ ہے کہ وہ رینا، قرینہ اور مریم نہیں ہے اور افسانہ اس لیے افسانہ ہے کہ وہ ناول، ڈراما اور شاعری نہیں ہے۔ اسی طرح لکھنے کے فعل کی شناخت اور معنویت دیگر افعال جیسے پڑھنے، سننے اور دیکھنے سے فرق کی مرہون ہے۔ واضح رہے کہ یہ فرق کلام میں نہیں، متکلم کے ذہن میں ہوتا ہے مگر اسے متکلم پیدا نہیں کرتا، اسے زبان وجود میں لاتی ہے۔ فرق کی بنیاد پر وجود میں آنے والے رشتے عمودی یا Paradigmatic ہیں۔

اگر موزوں لفظ کا انتخاب عمودی عمل ہے تو لفظوں کو جملے میں مربوط کرنے کا عمل افقی ہے۔ گویا جملے کے اجزا کے ارتباطی رشتے قربت کے یا Associative ہوتے ہیں۔ مندرجہ بالا جملے میں ہر لفظ دوسرے لفظ سے قربت اور مماثلت کا تعلق استوار کیے ہوئے ہے۔ افسانہ، لکھنے (کے عمل) اور فارنیہ (مصنف) سے خود کو جس اصول (اور رشتے) کے تحت مربوط (Associate) کرتا ہے، وہ دراصل قربت ہے۔ واضح رہے کہ افقی رشتے محض کسی جملے کی نحوی ترتیب کی وضاحت نہیں کرتے۔

ان رشتوں کو افقی اور عمودی کہنے میں منطق یہ ہے کہ جملے یا کلام میں لسانی نشانات ایک افقی لکیر بناتے ہیں اور ہر موزوں نشان کا انتخاب حافظے میں غوطہ زن ہونے کا نتیجہ ہے، جو دراصل عمودی (Vertical) حالت ہے۔

ساختیاتی تنقید میں زبان کے ان ''محوروں'' کی بنیاد پر ادب کی شعریات کی تھیوری وضع کی گئی ہے۔ رومن جیکب سن نے اپنے مقالے ''زبان کے دو پہلو اور فتورِ حافظہ کی دو قسمیں'' میں یہ تھیوری پیش کی ہے۔ عمودی رشتے مماثلت کے ہیں اور افقی رشتے قربت کے۔ مماثلت استعارے کی اور قربت مجازِ مرسل کی بنیاد ہے۔ شاعری کی اساس استعارہ ہے اور نثر زیادہ تر مجازِ مرسل کو کام میں لاتی ہے ------ علاوہ ازیں یہ ایک نہایت اہم دریافت ہے کہ معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک نشان / لفظ اپنے معنی کو متعین اور محدود کرنے کے لیے دیگر لفظوں سے اپنے فرق کو بنیاد بناتا ہے۔ گویا ایک لفظ، اپنے معنی کی نسبت سے خود اپنے آپ میں خود کفیل نہیں یا معنی محض لفظ میں مضمر نہیں، دیگر الفاظ کے ساتھ رشتے میں ہے۔ ادبی مطالعات میں اس بصیرت سے از حد استفادہ کیا گیا ہے۔

بہجت/سرور (Jouissance/Plaisir)

رولاں بارت نے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والی دو قسم کی مسرت کی وضاحت کے لیے یہ اصطلاحیں استعمال کیں۔ اپنی کتاب The Pleasure of Text (۱۹۷۵ء) میں بارت نے یہ خیال پیش کیا کہ تمام متون ایک جیسے نہیں ہوتے، بعض کے مطالعے سے نشاط کی ایک کیفیت اور بعض کی قرأت سے حظ کی دوسری کیفیت حاصل ہوتی ہے۔ اس سے پہلے بارت دو قسم

کے لکھنے والوں اور دو ہی قسم کے ادبی متون میں فرق کا نظریہ پیش کر چکا تھا۔نشاط وحظ کی یہ کیفیتیں دراصل دو قسم کے مصنفین کے دو قسم کے متون سے حاصل ہوتی ہیں۔''مصنف'' (رک مصنف) کے تخلیق کیے گئے''متن'' (رک متن) سے قاری کو جو نشاطیہ کیفیت ملتی ہے اسے بہجت بہ معنی Jouissance کہنا مناسب ہے۔اور''محرر'' (رک محرر) کی لکھی گئی''تحریر'' (رک تحریر) سے جو سرخوشی حاصل ہوتی ہے اسے اصطلاحاً سرور بہ معنی Plaisir کہا جا سکتا ہے۔سرور اس ''تحریر'' سے ملتا ہے، جو اپنی ثقافت سے پوری طرح جڑی ہوتی ہے۔سب کچھ قاری کی توقع کے مطابق ہوتا ہے،یعنی سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک کے ملنے کی کیفیت ہوتی ہے۔''تحریر'' میں کچھ انوکھا، اجنبی اور غیر معمولی حیرت میں ڈالنے والا نہیں ہوتا۔اس لیے قاری سرور پاتا ہے،جس میں راحت اور سرخوشی تو ہوتی ہے،مگر گہری شادمانی کی حالت نہیں ہوئی، جب کہ بہجت اس متن کی قرأت کا ثمر ہے،جس میں قاری کے تاریخی اور ثقافتی مفروضے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوتے ہیں، جس میں قاری کو ہر لحظہ رکنا پڑتا، اپنے ذہنی اور جذباتی سانچوں کو توڑنا پڑتا یا ان سانچوں سے ہٹ کر نئے رویوں کو اچانک وضع کرنا پڑتا ہے۔ یہ قرأت ایک خاص بے چینی اور ایک نچلے درجے کے ذہنی بحران کو جنم دیتی ہے۔''بہجت'' میں راحت نہیں، ایک گہرا، تہ دار حظ ضرور موجود ہوتا ہے کہ پرانے سانچے ٹوٹتے ہیں (جس سے راحت نہیں ملتی) تو یکسر نئے سانچے ڈھلتے بھی ہیں۔ پرانے سے فاصلہ پیدا ہوتا تو نئے سے وصل بھی حاصل ہوتا ہے۔''بہجت'' میں نئے کی حیرت کا ایک گہرا حسّی تجربہ ہوتا ہے۔بارت نے''بہجت'' کو جنسی لذت سے مشابہ قرار دیا ہے۔مثلاً اس کا مشہور قول ہے کہ (پورے جسم کی بجائے) جسم کا وہ حصہ زیادہ شہوت انگیز ہوتا ہے جہاں سے لباس ذرا سا سرکا ہوا ہو۔لباس کو اگر تاریخی و ثقافتی مفروضوں کی علامت سمجھا جائے تو جسم کا عریاں حصہ ان مفروضوں کے اندر پیدا ہونے والا رخنہ ہے۔

بہجت کا تعلق بڑی حد تک جدید ادب سے ہے،جس میں موضوع، مضمون اور ہیئت و اسلوب کی سطح پر ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلی تخلیق کرنے کی کاوش ہوتی ہے اور جو قاری سے یہ مطالبہ کرتی ہے کہ وہ کلاسیکی ادبی رسومیات اور جمالیاتی پیمانوں کو مطلق تصو کرنا ترک کرے اور اس عافیت کدے سے باہر آئے جو طے شدہ ثقافتی اقدار کے ایک گونہ حتمی تصور نے اس کے یہاں قائم کر رکھا ہے اور جس کی وجہ سے وہ اپنی ثقافتی و شعریاتی دنیا سے اجنبی ، نامانوس عناصر سے

خوف، بے زاری اور گریز رکھتا ہے۔

بارت کے''بہجت'' کے تصور پر روسی ہئیت پسند شکلووسکی کے''اجنبیانے'' کے نظریے کا اثر صاف محسوس ہوتا ہے۔اجنبیانے بھی نامانوس کی حیرت سے دوچار ہونے کی کیفیت ہوتی ہے۔

دال/ مدلول(Signifier/Signified)

سوسئیر نے لسانی نشان کو دو حصوں میں منقسم دکھایا۔ دال (Signifier) اور مدلول (Signified)۔دال نشان کا وہ حصہ ہے، جو طبعی وجود رکھتا ہے، جو حسی گرفت میں آجاتا ہے، جب کہ مدلول وہ حصہ ہے جو ذہنی وجود رکھتا ہے۔گو آسانی کی خاطر ایک کو لفظ اور دوسرے کو معنی کہا جا سکتا ہے، مگر یہ روایتی الفاظ ان تصورات کی پوری وضاحت نہیں کرتے جو سوسئیر ان سے وابستہ کرتا ہے۔لفظ اور معنی سے جو تلازمات اور دلالتیں وابستہ ہیں، وہ رکاوٹ ہیں سوسئیر کے نئے لسانی تصورات کے اظہار میں، اس لیے وہ نئی اصطلاحیں وضع کرتا ہے۔ دال''صوتی ساختیہ'' (Sound Pattern) ہے جو حسی طور پر گرفت میں آجاتا ہے اور ایک ہیئت ہے۔یعنی کوئی ایسی آواز یا آوازوں کا مرکب جو کسی تصور کی طرف اشارہ کرے، دال ہے۔یوں ہر دال سے ایک تصور وابستہ ہوتا ہے۔ یہ تصور مدلول (Signified) ہے۔ مدلول ہے تو دال سے وابستہ مگر یہ خارج میں موجود شے یا حقیقت (جسے referent کہا گیا ہے) کی نمائندگی کرتا ہے۔

دال اور مدلول کی تھیوری چونکا دینے والی ہے۔ایک یہ کہ دال شے کا متبادل نہیں بلکہ شے کے تصور کا حامل ہوتا ہے؛ دال مستحکم ہوتا اور مدلول غیر مستحکم ہوتا ہے۔دال خارجی، حسی شے ہے اور مدلول داخلی ہے، اس لیے ایک ہی دال کے کئی مدلول ہو سکتے ہیں۔مدلول کا تعین فرد اور اس کا تناظر کرتا ہے۔ یہ دال اور مدلول ہی کی تھیوری ہے جس نے اصل میں معنی کی کثرت کے تصور کی بنیاد رکھی ہے۔مدلول چوں کہ داخلی ہے، تناظر سے وابستہ ہے، اس لیے یہ فرد / قاری اور اس کی قرات کے تناظر کے ساتھ بدل جاتا ہے۔سادہ لفظوں میں لفظ و معنی کا یہ تصور افلاطون کے اعیان اور زبان کو شفاف میڈیم تصور کرنے کے نظریات کو مسترد کرتا ہے۔افلاطون نے اعیان کو مستقل، مطلق اور اپنے آپ میں قائم قرار دیا تھا، اشیا یا الفاظ جنھیں ظاہر کرتے ہیں، جب کہ سوسئیر کے مطابق معنی / مدلول / عین کا وجود دال / لفظ کا مرہون ہے اور اس پر منحصر ہے اور غیر مستحکم

ہے۔اس اعتبار سے معانی یا اعیان لفظ اور ہیئت کے بغیر نہ تو وجود رکھتے ہیں اور نہ قائم ہو سکتے ہیں۔دوسری بات یہ ہے کہ دال اور مدلول میں رشتہ فطری یا منطقی رشتہ نہیں ہے، بلکہ ثقافتی اور رواجی (کنونشنل) ہے،یعنی زبان میں اشیا کی نمایندگی نہیں،اشیا سے متعلق کسی مخصوص ثقافت کے قائم کیے گئے تصورات کی نمایندگی ہوتی ہے۔یہ تصور زبان کو شفاف میڈیم سمجھنے کے نظریے کی نفی کرتا ہے۔ساختیات جب نشان / لفظ کو ثقافتی تشکیل قرار دیتی ہے تو ادب کے نئے طرز کے مطالعے کی راہ کھولتی ہے۔اس کی رو سے ادب میں دنیا نہیں، دنیا کے بارے میں ایک ثقافت کے تصورات کا اظہار ہوتا ہے۔چوں کہ ایک ثقافت میں طبقات ہوتے ہیں اور انھیں اجارہ بھی حاصل ہوتا ہے اس لیے وہ بھی ثقافتی معانی کی تشکیل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔یہی وہ مقام ہے جہاں ساختیات مارکسی تنقید کو ایک نئی راہ دکھاتی ہے۔رولاں بارت کی کتاب اساطیر میں اسی طرز کے مطالعات کیے گئے ہیں۔

رسمیات (Conventions)

رسمیات، ساختیات سے پہلے بھی ادبی اصطلاح کے طور پر مستعمل رہی ہے، ایک ایسے حربے، اصول یا ہیئت کے مفہوم میں جس پر تخلیق کار اور قارئین کا اتفاق ہو۔بعض اصولوں اور ہیئتوں پر اتفاق کی صورت ہی میں ادب اپنے مفہوم کی ترسیل میں کامیاب ہوتا ہے۔یہ اصول اور ہئیتیں ،سائنسی اور فلسفیانہ صداقت کے معیار پر پورا اتریں، یہ لازم نہیں۔ان کے لیے بس اتنا لازم ہے کہ انھیں سماج کی اجتماعی توثیق حاصل ہو۔خواہ منطقی طور پر یہ غلط ہی کیوں نہ ہوں! مثلاً ڈرامے میں سٹیج، مکالمے، کردار، مناظر اور ان کی پیشکش کے طریقے سب کنونشنز ہیں۔ڈراما پیش کرنے والوں اور ناظرین کے درمیان یہ ''اتفاق رائے'' ہوتا ہے کہ سٹیج پر ہر قسم کے منظر، دریا، ہوا، رات، دوپہر، میدانِ جنگ وغیرہ ہم کو دکھایا جاسکتا ہے اور ناظرین ان سے حقیقی مناظر کا سا لطف اٹھا سکتے ہیں۔اسی طرح غزل، مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کی ہئیتیں بھی رسمیات/کنونشنز ہیں۔داستان میں محیّر العقول واقعات، طلسم، مبالغہ سب کنونشن ہے۔یہ نہ ہو تو تمام اصناف بے معنی ہو جائیں۔ گویا ہر صنف اپنے معانی کے جواز اور ترسیل کے لیے بعض رسمیاتی اصولوں پر انحصار کرتی ہے۔

ساختیات نے اسی اصطلاح میں مزید وسعت پیدا کی ہے۔ساختیات چوں کہ سوسئیر کے لسانی ماڈل پر استوار ہے، اس لیے اس کی جملہ اصطلاحات کے بنیادی مفاہیم بھی اس ماڈل کی

دین ہیں۔سوسئیر نے زبان کو سماجی مظہر قرار دیا ہے، جس کے ضابطے اور قوانین علت و معلول کے قانون کی بجائے سماجی رسمیات کے پابند ہیں۔مثلاً تمام نشانات کنونشنل ہیں۔اشیا کی نمایندگی کے لیے جو لفظ برتے جاتے ہیں ان کا اشیا کی حقیقت سے کوئی منطقی تعلق نہیں ہوتا۔سماجی رسمیات یہ لفظ وضع کرتی ہیں۔الفاظ کی تکلمی، املائی، معنوی سب صورتیں سماجی چلن اور رواج سے طے پاتی ہیں۔اس اصول سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ تمام معانی دراصل institutionalized ہیں۔ لیوی سٹراس نے بھی کہا ہے کہ افراد کے مخصوص اعمال بجائے خود علامتی (اور معنی خیز) نہیں ہوتے بلکہ یہ (اعمال) وہ عناصر ہیں جن کی بنیاد پر علامتی نظام (جو اجتماعی ہوتا ہے) کی ساخت قائم کی جاتی ہے۔اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ زبان اور متون میں جو معانی موجود ہوتے ہیں اور وہ اشیاء، واقعات، مظاہر وغیرہ کی راست ترجمانی سے عبارت ہوتے ہیں، نہ محض ان کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں، بلکہ زبان اور متون کے کنونشنز کی پیداوار ہوتے ہیں، جنھیں اجتماعی سماجی عمل کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔گویا معانی کا ماخذ شے نہیں رسمیات کے وسیلے سے ظاہر ہونے والا ثقافتی عمل ہے۔اسی لیے ساختیات کا بنیادی سروکار ثقافت اور ثقافتی حکمت عملیاں ہیں۔رسمیات کا تصور ہمیں حقیقت نگاری پر نظر ثانی کرنے کی تحریک دیتا ہے۔حقیقت نگاری شے اور حقیقت کے درمیان کسی چیز کو حائل نہیں دیکھتی، مگر رسمیات شے اور حقیقت کے درمیان متعدد ثقافتی تدبیروں کو کارفرما دیکھتی ہے۔نشانیات (نشان کی سائنس) پر رسمیات کے ساختیاتی تصور کا خاصا اثر ہے۔

شعریات (Poetics)

ساختیاتی تنقید کی اہم ترین اصطلاح ہے۔حقیقت یہ کہ ساختیات نے ادبی مطالعے کے ایک نئے طور کی حیثیت میں اپنے امکانات کو شعریات میں مجسم کیا ہے۔شعریات کے تصور میں، ساختیاتی تنقید اپنے اس نئے رخ کا اعلان کرتی ہے جو اسے تمام دیگر تنقیدی مکاتب سے جدا کرتا ہے اور خود ساختیاتی تنقید کے حدود کو متعین بھی کرتی ہے۔

شعریات کے تصور کی ابتدا ساختیات کے لانگ کے تصور سے ہوتی ہے۔ساختیاتی لسانیات جامع تجریدی نظام یعنی لانگ کو تمام لسانی کارکردگی کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے؛ ہم اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے جو سیکڑوں جملے خلق کرتے ہیں، انھیں اپنے سامع کے لیے قابلِ فہم

بناتے ہیں وہ لانگ کی وجہ سے ممکن ہوتے ہیں۔ بڑی حد تک ساختیاتی تنقید اور ساختیاتی لسانیات کا مقصود یکساں ہے: دونوں کلیت تک رسائی کی طالب ہیں۔ زبان کی کلیت لانگ اور پارول سے عبارت ہے۔ ادب کی کلیت، ادب پاروں اور اس جامع تجریدی نظام کی مرہون ہے جس کی وجہ سے ادب پارے خود کو ادب کے طور پر قائم کرتے اور ادب کی حیثیت میں اپنا ابلاغ کرتے ہیں۔ ساختیاتی تنقید اسے شعریات کا نام دیتی ہے۔ جس طرح پارول کا وجود لانگ کا مرہون ہے، اسی طرح ادب کا وجود اس کی شعریات پر منحصر ہے۔ یہ شعریات ہی ہے جو کسی نظم، غزل، افسانے، ناول کو اس کی ادبی اور صنفی شناخت دیتی ہے۔ لہٰذا شعریات ان بنیادی اصولوں، رسمیات، قوانین، ضابطوں کا مجموعہ ہے جو ہر ادب پارے کی تہ میں مضمر ہوتا ہے اور پوری طرح فعال ہو کر اس ادب پارے کو ممکن بنا رہا ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید شعریات کی شناخت اور دریافت کو اپنا مقصودِ اوّل قرار دے کر خود کو دیگر تنقیدی نظریات سے الگ کر لیتی ہے اور اپنے لیے ایک بڑی مشکل بھی کھڑی کر لیتی ہے۔ دیگر نظریات ادب کی تشریح، تجزیے یا تعبیر پر زور دیتے ہیں، مگر ساختیاتی تنقید ادب پارے کے معانی کی تشریح کی بجائے ان ضابطوں اور رسمیات کو مرتب کرتی ہے، جو اس ادب پارے کے معانی کو ممکن بناتے ہیں۔ یعنی معانی سے زیادہ معانی پیدا کرنے والے نظام تک رسائی شعریاتی تھیوری کا مقصود ہے۔ بڑی حد تک ساختیاتی ماہر لسانیات کی طرح جو لفظوں کے معانی بتانے کی بجائے اس بات کی تشریح کرتا ہے کہ معانی پیدا کیوں کر ہو رہے ہیں۔ کیا معانی تک رسائی کے بغیر معانی کے سرچشمے تک پہنچنا ممکن ہے؟ بس یہی وہ مشکل ہے جسے ساختیاتی تنقید اپنے خاص طریقِ مطالعہ کی وجہ سے اپنے لیے پیدا کرتی ہے۔ شعریات: ایک تعارف کے مصنف، تودوروف (Tzvetan Todorov) کو اس مشکل کا احساس تھا۔ وہ شعریات کی وضاحت، ادب کی ان تعبیروں کے پس منظر میں کرتا ہے، جن میں نفسیات، عمرانیات یا دوسرے علوم کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک اس طور ادب سے کچھ ایسی تجریدات کی توثیق کی جاتی ہے، جو اپنی اصل میں غیر ادبی ہیں۔ لہٰذا وہ شعریات کو خود ادب میں، اس کے اپنے وجود اور مظہر میں تلاش کرتا ہے اور اس بات سے صریحاً انکار کرتا ہے کہ ادب کے مطالعے میں، ادب کے علاوہ کوئی چیز مستند ہو سکتی ہے۔ اس طور شعریات، ادب کی ادبیت کا غیر معمولی اصرار کے ساتھ اثبات کرتی ہے اور

اسے ادب کے واحد، حقیقی امتیاز کے طور پر پیش کرتی ہے۔ تاہم جس مشکل کا ابھی ذکر ہوا، وہ یہاں ختم نہیں ہو جاتی۔ آخر ہم ادب کی شعریات تک، ادب کے معانی کے بغیر کیسے پہنچ سکتے ہیں؟ جس طرح کسی لفظ کا معنی کے بغیر تصور محال ہے (معنی کے بغیر کوئی دال محض شور ہے)، اسی طرح ہم کسی ادبی متن کا، بغیر معنی کے نہ تو تصور کر سکتے ہیں، نہ اس سرچشمے تک پہنچ سکتے ہیں جہاں سے اس نے معنی حاصل کیا۔ معنی ہی متن کو بہ طور متن قائم کرتا ہے اور معنی ہی وہ راستہ ہے جو شعریات کی منزل کو جاتا ہے۔ گویا شعریات معنی کو نظر انداز نہیں کر سکتی، لیکن اگر اسی پر رک جائے تو خود کو گم کر سکتی ہے۔ اس کے پاس اب ایک ہی صورت ہے: وہ معنی کا ادراک تو کرے مگر کسی خارجی تناظر میں اس کی تعبیروں میں خود کو الجھنے سے بچائے؛ نفسیاتی، عمرانی، شخصی سوانحی، تاریخی یا کسی بھی تناظر میں ادب کی تعبیریں نہ کرے۔ ادب تفہیم خود ادب سے کرے۔

ساختیاتی تنقید کے پاس معنی کی تعبیروں سے گریز کا ایک جواز یہ ہے کہ تعبیر جس خارجی، فکری یا کسی دوسرے تناظر کو بروئے کار لاتی ہے وہ ادب کو بہ طور ادب قائم نہیں کرتا۔ لہٰذا تعبیرِ معنی کا عمل ادب کی ادبیت سے دور جانے اور اسے نظر انداز کرنے کا عمل ہے۔ تاہم جب ساختیات کے اطلاق کا معاملہ آتا ہے، یعنی معنی کے ادراک کیا جاتا ہے تک معنی کی افزائش کے عمل کو سمجھا جا سکے تو قاری معنی کے ادراک اور معنی کی تعبیر کے درمیان کی لکیر کو پوری طرح بے خلل نہیں رکھ سکتا، اس لیے کہ نہ تو قاری تناظر سے تہی ہوتا ہے، نہ متن ''مستحکم و غیر متحرک'' معانی کا علم بردار ہوتا ہے۔ چناں چہ اکثر معنی کا ادراک معنی کی تعبیر ثابت ہوتا ہے۔ رولاں بارت کے یہاں معنی کا دراک معنی کی تعبیر ہے۔ اس کے وضع کردہ کوڈز متن کی زیادہ تر تعبیر کرتے ہیں، گو اس کا دائرہ وسیع نہیں۔ تاہم اصولاً شعریات جہاں معنی کی تعبیر کو ناگزیر خیال کرتی ہے وہاں اسے وہ ثانوی درجے پر رکھتی ہے۔ اس سے اتنا تو بہ ہر حال ہوتا ہے کہ خارجی تناظر کو شعوری طور پر اوّلیت نہیں دی جاتی۔

رولاں بارت کے نزدیک شعریات مخصوص ادب پارے کے مطالعے کے بجائے ادب کے قابل فہم ہونے (Intelligibility) سے متعلق رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کسی خاص ادب پارے کا مطالعہ نہیں کیا جاتا بلکہ یہ کہ ایک ادب پارے کے مندرجات (Contents) کے بجائے اس عمل (Process) کو گرفت میں لینے کی سعی کی جاتی ہے جس

کی وجہ سے لفظوں کا دروبست ایک ادب پارے میں منقلب ہوجاتا ہے۔لفظوں کا خاص دروبست،کلامیے (ڈسکورس) کوجنم دیتا ہے۔یہ بات تو سامنے کی ہے کہ ایک رسمی درخواست اور ایک غیر رسمی خط کی الگ الگ رسمیات ہیں،یعنی دونوں مختلف کلامیے ہیں۔اسی طرح قصیدے اورغزل کی رسمیات جدا جدا ہیں؛داستان، ناول،افسانے کی رسمیات میں فرق ہے، حالاں کہ سب میں کہانی مشترک ہے۔شعریات ان اصولوں اور رسمیات کو مرتب کرتی ہے جو مختلف کلامیوں اور اصناف کی حد بندیوں کو متعین کرتی ہیں۔کوئی ایک فن پارہ اپنی متعلقہ صنف کی رسمیات میں شریک بھی ہوتا ہے اوراس کا اظہار بھی۔

نارتھ روپ فرائی کے لفظوں میں شعریات ''باہم مربوط اور منطقی اور سائنسی طور پر منظّم'' ہے۔(واضح رہے کہ فرائی نے یہ بات اسطوری تنقید کے سلسلے میں کہی تھی جو ساختیات کی پیش رو ثابت ہوئی)۔گویا یہ ایک منظّم و مرتب تھیوری ہے۔ جو ناتھن کلر نے نوام چومسکی سے Competence کی اصطلاح مستعار لے کر شعریات کے لیے ''ادبی استعداد''(Literary Competence) کی اصطلاح برتی ہے اوراس سے مراد قرأت کی تھیوری لی ہے۔یعنی شعریات متن سے زیادہ متن کی قرأت میں وجود رکھتی ہے اور شعریات کو دریافت کرنے کا مطلب متن کے نہاں کو بہ ذریعہ قرأت عیاں بنانا ہے۔تاہم وہ قرأت کو سادہ اور معصوم عمل قرار نہیں دیتا جو فقط متن کے سامنے کے معانی تک پہنچ کر دم توڑ دیتا ہو۔ ہر متن میں متعدد رسمیات باہم گتھی ہوئی ہوتی ہیں، جو اسے ادبی متن کا درجہ دیتی ہیں۔ان میں صنف،ہئیت ، اسلوب ، ادب کا عمومی استعاراتی نظام اور کسی صنف کا مخصوص علامتی نظام وغیرہ شامل ہیں،ان سب کی منظّم صورت کا نام شعریات ہے۔مثلاً ایک صنف میں کسی جملے یا ترکیب کے جو معانی ہوتے ہیں وہ دوسری صنف میں بدل جاتے ہیں۔کسی نظم کی لائن کو غزل کا مصرع سمجھ کر پڑھا جائے یا کسی مصرعے کو کسی افسانے کی سطر کے طور پر لیا جائے یا جدید نظم کی لائنوں کو کلاسیکی نظم کے مصرعوں کے طور پر پڑھا جائے یا داستاں کے کرداروں اور واقعات کا مطالعہ ناول کے کرداروں اور واقعات کے طور پر کیا جائے،تو معانی بدل جاتے ہیں اور بعض اوقات مسخ ہوجاتے ہیں۔گویا معانی کی نمود کسی مخصوص کلامیے کی داخلی حد بندیوں اوراس کے مختلف عناصر کی ایسی ہم رشتگی کا نتیجہ ہے جو ان عناصر کو مخصوص معنی دیتے ہیں؛وہ معانی جو عناصر (الفاظ) میں نہیں ان کے ارتباط میں

ہوتے ہیں۔

ضابطہ(Code)

جے۔اے۔کڈن نے ضابطے/کوڈ کے کئی مطالب درج کیے ہیں (ا)قوانین کا مجموعہ(ب) اصولوں اور ضابطوں کا نظام (ج)اشاروں کا نظام(د)علامتی نظام جسے اخفا یا سہولت کی غرض سے وضع کیا گیا ہو(ر)اصولوں کا مجموعہ، جسے ایک قسم کی معلومات کو دوسری قسم کی معلومات میں منتقل کرنے کی خاطر ترتیب دیا گیا ہو(مثلاً کمپیوٹر پروگراموں میں)(س)معاشرتی لسانیات میں کسی گروہ کا لسانی نظام۔مگر ساختیات (اورنشانیات) میں ضابطہ/کوڈ کو ایک خاص مفہوم میں برتا گیا ہے۔اس سے مراد وہ اصول لیے گئے ہیں،جنھیں ایک زبان کے بولنے اور سننے والے یا ایک متن کے لکھنے اور پڑھنے والے باہمی اتفاق رائے سے طے کر لیتے ہیں اور ان اصولوں کی وجہ سے کسی بات یا متن کی تفہیم وتعبیر اور ترسیل ممکن ہوتی ہے۔کوڈ کی بعض معنوی دلالتیں کنونشن سے ملتی ہیں،اس لیے دونوں کو علی العموم اکٹھا استعمال کیا جاتا ہے،تاہم دونوں میں فرق بھی ہے۔کنونشن نسبتاً وسیع اصطلاح ہے۔یہ ان رسمیات کو محیط ہے جنھیں طویل سماجی عمل نے قبول کیا ہوتا اوران کی بنیاد پر ایک علامتی نظام تشکیل دیا گیا ہوتا ہے۔جیسے مصافحہ یا پرنام کرنا کنونشنز ہیں۔غزل کی مخصوص ہئیت بھی کنونشن ہے،جب کہ کوڈ کے مفہوم میں کنونشن ایسی وسعت نہیں ہے۔کوڈ کو ایسی کلید قرار دیا جاسکتا ہے جس سے کسی متن کے علامتی نظام کو کھولا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لسانی اظہار(اورنشانیات میں ہر سماجی عمل)ضابطہ بند(encoded) ہوتا ہے، جسے decode کیا جاتا ہے۔کنونشن اجتماعی نوعیت رکھتا ہے مگر کوڈ میں انفرادیت کی گنجائش ہوتی ہے،یعنی کسی متن کی تفہیم کے ضابطے/کوڈز ہر قاری کے لیے یکساں نہیں ہوتے۔ چناں چہ ٹیرنس ہاکس نے متن کو decode کرنے کی جگہ re-code کرنے کی اصطلاح تجویز کی ہے۔اس لیے کہ decoding کا عمومی مفہوم تعبیر(محض تفہیم نہیں)لیا گیا ہے۔ جو ناتھن کلر decoding کو''معنی خیزی کے امکانات''(Possibilities of meaning) کہتا ہے، کہ قاری جب کسی متن کو decode کر رہا ہوتا ہے تو وہ اس متن میں مستور معانی کے امکانات دریافت کر رہا ہوتا ہے۔اسی لیے بارت نے بالزاک کی کہانی Sarrasine کے

ساختیاتی مطالعے میں جن پانچ کوڈز کی عمل آرائی دکھائی ہے، وہ ہر متن کے لیے حتمی نہیں ہیں۔
بارت کے پانچ کوڈز یہ ہیں:

The Hermeneutic Code (HER): وہ ضابطہ جو کسی متن (خصوصاً کہانی) کے مبہم، وضاحت طلب عنصر کی وضاحت، تفہیم اور تعبیر کرے۔

The Proairetic Code (ACT): یہ پہلے ضابطے سے جڑا ہے۔ یہ کہانی میں ''آگے کیا؟'' کی حیرت اور تجسس سے متعلق ہے جو قاری کو کہانی کے واقعات کا اندازہ لگانے کی تحریک دیتا ہے۔

The Semantic Code (SEM): یہ ضابطہ متن کے بین السطور معانی (connotation) کی تفہیم و تعبیر سے متعلق ہے۔ اس کے ذریعے متن کے مرادی اور استعارتی معانی تک رسائی حاصل کر کے اس کے لغوی و محدود معانی میں توسیع کی جاتی ہے۔

The Symbolic Code (SYM): یہ ایک حد تک مندرجہ بالا ضابطے سے مماثل ہے، تاہم اس فرق کے ساتھ کہ اس میں معانی کی تعبیر کا عمل زیادہ گہری سطحوں پر ہوتا ہے، خصوصاً متن میں متضاد و متصادم تصورات کے ذریعے نئے پیدا ہونے والے معانی دریافت کیے جاتے ہیں۔

The Cultural Code (REF): وہ ثقافتی ضابطہ جو متن میں ایک تسلیم شدہ اصول، معیار (Canon) کی تفہیم میں مدد دے جسے رد نہ کیا جا سکتا ہو اور اسے سچائی کی بنیاد گردانا جاتا ہو، یعنی مذہبی، اخلاقی اور سائنسی نظریات جنھیں کسی ثقافت میں شک و شبہ سے بالا سمجھا گیا ہو۔

ساختیات میں کوڈز کی اصطلاح اس امر پر زور دیتی ہے کہ ہر ثقافتی مظہر کوڈز سے مرتب ہوتا ہے، یعنی معنی خیزی کے امکانات سے۔ گویا ادبی متن زبان کی طرح ہے۔ زبان کے اپنے قواعد و قوانین ہیں جن کی مدد سے وہ دنیا کو پیش کرتی اور دنیا سے متعلق ہمیں آگاہی دیتی ہے، اسی طرح ثقافتی اعمال اور ادبی متون کے بھی اپنے اپنے ضوابط/کوڈز کا نظام ہے۔ اس نظام کی وجہ سے ہم ادب میں ان معانی کو دریافت کرتے ہیں جو دنیا اور خود ہمارے متعلق ہمیں ایک نئی آگاہی دیتے ہیں۔

لسان/کلام (Langue/Parole)

ساختیات کی دو اہم ترین اصطلاحات۔

سوسئیر نے نشان کی طرح زبان کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک کو 'لسان' یا لانگ اور دوسرے کو کلام یا پارول کہا۔ 'لسان' زبان کا وہ تہ نشین نظام ہے جس کی وجہ سے اور جس کے تحت ہر قسم کا زبانی و تحریری کلام ممکن ہوتا ہے۔ لسان یا لانگ کو جامع تجریدی نظام بھی کہا گیا ہے کہ یہ مخفی یا پس منظر میں رہ کر ہر قسم کے تکلم اور اظہار کو ممکن بناتا اور اسے کنٹرول کرتا ہے۔ لسان/لانگ کا مفہوم بڑی حد تک وہی ہے جو گرامر کا ہے، یعنی زبان کے قواعد و ضوابط کا نظام۔ اس ضمن میں سوسئیر کی عطا یہ ہے کہ اس نے لسان کو سماجی رسمیات اور ثقافتی ضابطوں کی پیداوار قرار دیا، نیز اس نے یہ باور کرایا کہ زبان کی ماہیت میں ثنویت شامل ہے۔

لسان اگر زبان کا تجریدی/غیر مادی رخ ہے تو کلام اس کا تجسیمی/مادی پہلو ہے۔ لسان اجتماعی ہے تو کلام انفرادی ہے۔ لسان کو بلا ارادہ حاصل کیا جاتا (مادری زبان کی حد تک) اور کلام ایک ارادی فعل ہے۔ لسان زبان کا لاشعور ہے تو کلام شعور ہے، اور جس طرح لاشعور تک براہ راست رسائی نہیں ہو سکتی، اس تک رسائی کا ذریعہ شعور ہی ہے، اسی طرح لسان تک پہنچنے کے لیے کلام کا تجزیہ کیا جاتا ہے، یعنی تجسیم کے راستے سے تجرید کو گرفت میں لیا جاتا ہے۔ شاید اسی لیے لاکان نے انسانی لاشعور کو زبان کی طرح کی ساخت کا حامل قرار دیا تھا۔ تاہم واضح رہے کہ لاشعور، شعور کے پیدا کردہ ابطان کا نتیجہ ہے جب کہ لسان میں، کلام کا زائیدہ کوئی ابطان نہیں ہوتا۔

سوسئیر نے زبان کو جب تقسیم کیا تو دونوں حصوں کی درجہ بندی بھی کی۔ 'لسان' کو فوقیت دی اور کلام کو ثانوی درجہ دیا۔ اس سے رچرڈ ہارلینڈ ایسے لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ سوسئیر لسانیات کو سائنس بنانا چاہتا تھا اور سائنس قابلِ مشاہدہ اور مادی حقائق کو اپنی تحقیق اور تجزیے کا مواد بناتی ہے، جب کہ سوسئیر نے ایک تجریدی حقیقت کو اوّلیت دے کر اپنی لسانی سائنسی تھیوری وضع کی ہے۔ ان صاحب نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ سوسئیر کا مقصود زبان کی کلیت کو سائنسی طریق سے گرفت میں لینا ہے اور کلیت، لانگ اور پارول سے عبارت ہے۔ سوسئیر لانگ تک پہنچنے کے لیے 'کلام' کو یعنی زبان کے مادی رخ کو واسطہ بناتا ہے جو قابلِ مشاہدہ حقیقت ہے، مگر یہ خود اپنے آپ میں قائم نہیں۔ اس کے وجود کا انحصار لسان یا لانگ پر ہے۔ پارول متنوع اور کثیر ہے۔ یہ انتشار میں تبدیل ہونے کا میلان رکھتی ہے۔ یہ لانگ ہی ہے جو پارول کے تنوع کو منظّم کرتی اور اسے ایک بامعنی وحدت میں بدلتی ہے۔ اسی لیے اصولی طور پر لانگ اوّل ہے۔ کلام یا پارول کا

درجہ اس کے بعد ہے۔

لسان یا جامع تجریدی نظام کے نظریے نے ادب، بشریات، نفسیات، تاریخیت پر غیر معمولی اثرات مرتب کیے۔ لسان کے نظریے نے یہ باور کرایا کہ ادب، اساطیر، انسانی سائیکی، تاریخ کی تہ میں ایک جامع نظام موجود ہوتا ہے جو ان سب کی کارکردگی اور ان کے تنوع کو ممکن بناتا ہے۔ جامع نظام ان سب کو وجود میں لاتا، انھیں صنفی شناخت دیتا، انھیں صنفی شناخت کے اندر محدود انفرادیت ودیعت کرتا ہے۔ ادب میں شعریات (رک) کا تصور لسان ہی کی دین ہے۔ شعریات کے تصور میں اس انفرادیت کی گنجائش نہیں جس کا تصور رومانویت نے دیا تھا۔

نوام چومسکی نے لسان اور کلام کی جگہ بالترتیب لسانی استعداد (Competence) اور لسانی کارگزاری (Performance) کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ وہ لسانی استعداد کو کسی زبان کو بولنے والوں کے خلقی علم کے مفہوم میں لیتا ہے اور لسانی کارگزاری کو اس علم کے عملی اظہار کے مفہوم میں۔ وہ لسانی استعداد میں ایک زبان کے تمام قواعدی اصولوں اور ان تمام امکانات کو شامل کرتا ہے جن کی وجہ سے طرح طرح کا تکلم، طرح طرح کے مواقع پر ممکن ہوتا ہے۔ دونوں کا امتیاز بڑی حد تک وہی ہے جو رقص کی گرامر اور اس کے حقیقی مظاہرے میں ہوتا ہے۔

متن/تحریر (Scriptible/lisible)

ویسے تو ساختیات سے ہر اس تحریر، عمل، مظہر اور شے کو متن قرار دینے کی روش وجود میں آئی ہے، جو معنی خیز اور اشارہ خیز اور اشارہ نما ہے۔ ساختیات چوں کہ ایک لسانی ماڈل پر استوار ہے، اس لیے جب دیگر ادبی، بشریاتی، نفسیاتی مطالعات کیے گئے تو انھیں زبان متصور کیا گیا اور انھیں معنی کا نظام یا System of Singification سمجھا گیا۔ تاہم یہاں متن اور تحریر کو ان دو قسم کے متون میں فرق کے مفہوم میں پیش کیا جا رہا ہے جن کی وضاحت رولاں بارت نے اپنی کتاب S / Z (1970) میں کی ہے ''مصنف'' سے سرزد ہونے ولی لکھت متن یا Scripitible اور انگریزی میں Writerly ہے جب کہ ''محرر'' کی لکھت کو ''تحریر'' یا lisible اور انگریزی Readerly کا نام دیا گیا ہے اور دونوں میں قریب قریب وہی فرق ہے جو ''مصنف'' اور ''محرر'' میں ہے۔ اس فرق کو بارت نے قرأت کے حوالے سے واضح کیا

ہے۔ متن وہ ہے جو قاری کی توجہ اپنی طرف، اپنے سگنی فائرز کی طرف مبذول رکھتا ہے اور اسے ایک ایسی ''بہجت'' (رک بہجت) فراہم کرتا ہے کہ قاری ماورائے متن کسی شے کی جستجو نہیں کرتا اور ''تحریر'' قاری کی توجہ کو سگنیفائر کی بجائے سگنی فائڈز کی سمت ہانکتی ہے۔ قاری ''تحریر'' کے ذریعے کسی خارجی، سماجی حقیقت سے آگاہ ہوتا اور ''سرور'' (رک سرور) پاتا ہے۔ گویا متن کی قرأت ایک تجربہ ہے اور ''تحریر'' کی قرأت محض ایک سرگرمی۔ ''متن'' کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری ہر لحظ ایک حسی اور احساساتی کیفیت سے گزرتا ہے۔ متن کے بدن کے خطوط، قوسوں ڈھلوانوں، رنگوں، خوشبوؤں کو پوری حیاتی شدت سے محسوس کرتا ہے۔ ادھر ''تحریر'' کے مطالعے سے قاری کچھ خیالات اور عمومی اور مانوس قسم کے تاثرات سے دوچار ہوتا ہے۔ یوں ''متن'' میں قاری بھرپور شرکت کرتا اور گویا اسے دوبارہ لکھتا ہے اور تحریر کا قاری فقط ایک صارف ہوتا ہے۔ متن کو جذب کیا جاتا ہے اور تحریر کو صَرف کہا جاتا ہے۔

بارت نے دو قسم کے متون کا یہ فرق بڑی حد تک سوسئیر کے دال اور مدلول کے فرق سے اخذ کیا ہے۔ دال حسی اور مدلول ذہنی صورت رکھتا ہے۔ اسی طرح ''متن'' حسّی اور ''تحریر'' ذہنی عناصر رکھتی ہے۔ بارت اس فرق کے ذریعے جدید اور کلاسیکی ادب میں فرق بھی ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک کلاسیکی ادب چوں کہ خیال یا تصور کو پیش کرنے کو اوّلیت دیتا ہے اس لیے وہ Readerly ہے اور جدید ادب حسی تجربے کی تمام چھوٹی بڑی، موہوم لرزشوں کو گرفت میں لینے کا چارہ کرتا ہے، اس لیے یہ ''متن'' یا Writerly ہے، مگر یہ فرق حتمی نہیں ہے۔ جدید ادب میں بھی تحریر یا Readerly لکھتیں موجود ہیں اور کلاسیکی ادب میں بھی ''متن'' یا Writerly تحریروں کی کمی نہیں۔ اسی طرح کلاسیکی ادب سگنی فائیڈ یا خیال ونظریے کی پیشکش کو اوّلیت دینے کی باوجود قاری کا حسی تجربہ بنتا ہے، بشرطیکہ قاری اس ذوق وفہم سے محروم نہ ہو جو آدمی کو شخصی تعصّبات وعقائد کو ترک یا کم از کم معطل کرنے اور ادب پارے کی روح کو گرفت میں لینے کا اہل بناتا ہے! بایں ہمہ بارت کی یہ تقسیم ادب کی جمالیاتی قدر متعین کرنے کے اس پیانے کی ایک نئی توجیہ ضرور کرتی ہے جو ہیئتی تنقید نے دیا تھا۔

مصنف/محرر (écrivain / écrivant)

رولاں بارت نے ۱۹۶۰ء میں اپنے مضمون Ecrivain et e'crivant میں دو قسم

کے لکھنے والوں کا ذکر اور ان میں فرق کیا۔ بارت کے نزدیک ''مصنف'' یا e'crivain وہ ہے، جس کے لیے لکھنا فعل متعدی (Transitive) ہے جب کہ محرر کے لیے لکھنا فعل لازم (Intransitive) ہے۔ یعنی ''مصنف'' فقط لکھنے کے عمل کو اہمیت دیتا ہے؛ اسے بجائے خود مقصد سمجھتا ہے۔ وہ لفظ کو کسی ورائے زبان حقیقت کی نمایندگی کے لیے نہیں برتتا۔ لفظ کی جسمیت سے کام رکھتا اور شاد کام ہوتا ہے (بارت، متن، قرأت اور لکھنے کے لیے بار بار جسم کا استعارہ لاتا ہے)۔ اس کے مقابلے میں ''محرر'' کسی ورائے زبان حقیقت کے اظہار سے دلچسپی رکھتا ہے اور لفظ کو اس اظہار کا ذریعہ بناتا ہے۔ وہ لفظ کو ایک زندہ وجود کی بجائے ایک آئنہ خیال کرتا ہے جو سامنے کی چیز کو منعکس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''مصنف'' کے نزدیک زبان حقیقت کو خود وضع کرتی اور ''محرر'' کی نظر میں زبان ایک شفاف میڈیم ہے جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ ''مصنف'' دال/سگنی فائر کو اور ''محرر'' مدلول/سگنی فائیڈ کو اہمیت دیتا ہے۔ مصنف مادیت پسند ہے اور محرر مثالیت پسند ہے۔ اس تقسیم کی رو سے ایملی زولا اور ہمینگوے ''محرر'' ہیں جب کہ جوائس اور فلابیر ''مصنف'' ہیں۔ اردو میں سماجی حقیقت نگار اور ترقی پسند ''محرر'' ہوں گے اور جدید شعرا ''مصنف'' قرار پائیں گے۔ بارت اس درجہ بندی میں ''متن'' اور ''بہجت'' کی طرح ''مصنف'' کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور اس سے وہ یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ مصنف ہی ادبی متن کی اصل حقیقت کو سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن (زبان کی طرح) خود اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ اس کے اندر ایک اپنا خود مختار داخلی نظام ہوتا ہے۔ یہ ''متن'' بھی معنی رکھتا ہے، مگر یہ معانی باہر سے نہیں خود متن کے ضابطہ بند نظام سے پیدا ہوتے ہیں۔

ٹیرنس ہاکس نے واضح کیا ہے کہ بارت نے ''مصنف'' اور ''محرر'' کے فرق کا نظریہ کسی حد تک روسی ہیئت پسندوں اور بڑی حد تک رومن جیکب سن سے لیا۔ جیکب سن نے زبان کے جن چھ وظائف کا ذکر کیا ہے ان میں حوالہ جاتی (referential) اور جمالیاتی (aesthetic) بھی شامل ہیں۔ ''محرر'' زبان کے حوالہ جاتی تفاعل کو کام میں لاتا ہے اور ''مصنف'' زبان کے جمالیاتی وظیفے کو۔

اکثر لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ بارت ایک طرف مصنف کی موت کا اعلان کرتا ہے اور دوسری طرف دو قسم کے لکھنے والوں میں فرق بھی کرتا ہے، جس کا صاف مطلب ہے کہ وہ مصنف

کی موجودگی میں یقین رکھتا ہے۔ کیا یہ تضاد نہیں ہے؟ بہ ظاہر یہ تضاد ہے لیکن غور کرنے سے تضاد کی حقیقت کھل جاتی ہے۔ بارت نے ۱۹۶۰ء میں لکھنے والوں کی دو قسمیں واضح کی تھیں اور ۱۹۶۸ء میں ''مصنف کی موت'' کے عنوان سے اپنا مشہور اور متنازع مقالہ لکھا۔ گویا وہ پہلے مصنف کی موجودگی کا قائل تھا۔ بعد ازاں اس نے اس سے انکار کیا اور انکار کا پس منظر بھی سن لیجیے۔

بارت نے اپنی تنقید میں قرأت کے عمل پر برابر زور دیا ہے۔ اس کے تمام تنقیدی تصورات (متون کا فرق، متون سے حاصل ہونے والی مسرت کا فرق، مصنف کی قسمیں، شعریات وغیرہ) قرأت اساس ہیں۔ وہ جب مصنف کی موت کا اعلان کرتا ہے تو اس کا سبب بھی متن فہمی میں قرأت کے فعال رول کو باور کرانا ہے۔ اس کے خیال میں متن کے ساتھ مصنف کا لازمی تصور متن کی قرأت کو پابند بناتا ہے۔ قاری مصنف کو متن فہمی کا بنیادی حوالہ بنا کر واحد معنی کی تلاش کرتا ہے اور مصنف کی منشا، سوانح یا نفسیاتی تجزیے سے واحد معنی کو برحق ثابت کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے، جب کہ ساختیاتی تنقید کی رو سے متن ثقافتی رسمیات اور سماجی ضابطوں کی تشکیل ہوتا ہے اور مصنف فقط میڈیم ہے، ثقافتی رسمیات کے اظہار کا۔ قاری کا کام متن کو کھولنا ہے، کسی رکاوٹ کے بغیر۔ بارت قرأت کے آزادانہ عمل میں مصنف کو رکاوٹ خیال کرتا ہے اور اس کو ہٹا دیتا ہے۔ گویا مصنف کی موت دراصل اس آسانی سے دستیاب حوالے کو ترک کر دینے کا استعاراتی مفہوم رکھتی ہے جو قرأت کو محدود کرتا ہے ۔ یہ تصور کرنا ہی حماقت ہے کہ مصنف کے بغیر متن تخلیق ہوتا ہے اور یہ سمجھنا سادہ لوحی ہے کہ تمام لکھنے والے ایک مرتبے کے ہوتے ہیں، تاہم دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا مصنف محض خود کو، اپنے چند روزمرہ کے تجربات، اپنے کچھ خوابوں کو لکھتا ہے یا خود سے ماورا، اپنی شخصی دنیا سے کہیں وسیع آفاق یا اپنی محدود ہستی سے پرے اس بے کراں ہست کو لکھتا ہے جسے انسانی تخیل بھی پوری طرح گرفت میں لینے سے قاصر ہے، مگر جس تک رسائی کی ایک لافانی جستجو انسانی وجود کی گہرائیوں کو سدا مضطرب رکھتی ہے؟ اس سوال کے جواب ہی میں مصنف کی موت کے استعاراتی اعلان کا جواز موجود ہے۔

نشان (Sign)

ساختیات کی کلیدی اصطلاح ہے۔ ساختیات کے بنیادی مقدمات اور پس ساختیات کے

بیش تر مباحث اسی اصطلاح سے نمو پاتے ہیں۔ مثلاً ساختیاتی لسانیات کا اہم ترین داعیہ یہ ہے ''زبان نشانات کا نظام ہے۔''یعنی زبان کے نظام میں نشانات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ نشان زبان کی وہ بنیادی اکائی ہے، جو کسی معنی کی حامل ہے۔یعنی کوئی بھی با معنی لفظ نشان ہے، خواہ وہ بولا یا لکھا گیا ہو۔سوسئیر کی لسانیات میں لفظ اور معنی بہ طور اصطلاح نہیں آئے۔ یہ اس کے نئے لسانی مکاشفات کی وضاحت کے لیے ناکافی تھے۔سوسئیر نے نشان کو صوتی ساختیہ (Sound Pattern) بھی کہا ہے، اس لیے کہ نشان یا لسانی اکائی اصل میں ایک نفسیاتی مظہر ہے۔کسی لفظ کو پڑھنے کو صورت میں بھی ہم اس کے صوتی تاثر کو محسوس کرتے ہیں اور ہر لفظ کا ذہنی ادراک دراصل اس کی مخصوص صوتی ساخت کی صورت میں ہوتا ہے۔

سوسئیر کے مطابق نشان کا تجربہ ایک ''کُل'' کے طور پر ہوتا ہے مگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ دولخت نظر آتا ہے۔ایک کو سوسئیر نے ''صوتی ساختیہ'' اور دوسرے کو تصور (Concept) کہا ہے یعنی دال اور مدلول (رک دال/ مدلول)۔نشان کی وضاحت کے لیے جوناتھن کلر نے دو اور قسم کے نشانات سے اس کا تقابل کیا ہے۔ Icon (لفظی مطلب پیکر) اور Index (لفظی مطلب انگشت شہادت)۔اوّل الذکر وہ نشان ہے جو کسی شے یا شخص کی تصویری نمایندگی کرتا ہے، جیسے پورٹریٹ، اور ثانی الذکر ایسا نشان ہے جو کسی شے کی نمایندگی کے لیے علّت پر انحصار کرتا ہے، جیسے دھواں، آگ کی علت ہے، اس لیے آگ کے لیے نشان ہے۔ پہلے نشان کی بنیاد مشابہت اور دوسرے کی بنیاد علت ہے، جب کہ لسانی نشان جس شے کی نمایندگی کے لیے برتا جاتا ہے، اس سے اس کا رشتہ فقط رواجی اور من مانا (Arbitray) ہوتا ہے۔نشان کے سلسلے میں یہ انکشاف ایک دھماکے سے کم نہیں تھا کہ اس سے دنیا اور زبان کے درمیان تعلق کے حوالے سے پرانے تصورات بدل گئے۔ پہلے خیال تھا کہ لفظ شے کا متبادل ہے اور اس کی حقیقت کو ظاہر کرتا ہے، یعنی زبان ایک شفاف میڈیم ہے، وہ حقیقت کو ٹھیک ٹھیک پیش کر سکتی ہے، مگر اب یہ سمجھا گیا کہ لفظ اور شے کے درمیان پورا ایک ثقافتی نظام حائل ہے اور دنیا جب زبان میں داخل ہوتی ہے، تو اس پر لسانی قوانین لاگو ہو جاتے ہیں۔ چناں چہ زبان (جو نشانات پر مشتمل ہے) میں دنیا نہیں دنیا سے متعلق لسانی ادراک ظاہر ہوتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ سوسئیر کے لسانی نشان نے حقیقت نگاری کے ادبی تصورات پر کاری ضرب لگائی۔حقیقت نگاری اس یقین پر استوار تھی کہ ادب (خصوصاً

فکشن) ارد گرد کی زندگی کو اس کے تمام حسن و قبح کے ساتھ پیش کر سکتا ہے، مگر نشان کے اس تصور کی بنیاد پر ساختیات نے واضح کیا کی حقیقت نگاری زیادہ سے زیادہ ایک کنونشن ہے؛ ایک ایسا طریقہ، ایک ایسی تیکنیک، ایک ایسا اسلوب جس کے ذریعے حقیقت کا تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔لہٰذا ادب حقیقت کی عکاسی کا نہیں، حقیقت کے تاثر کی نمود کا ذریعہ ہے۔

سوسئیر نے یہ بھی واضح کیا کہ ہر نشان اپنے فرق سے پہچانا جاتا ہے جو اس نے دوسرے نشانات سے قائم کر رکھا ہے، یعنی نشان اپنے مدلول یا معنی سے نہیں، فرق سے شناخت ہوتا ہے۔ یہ فرق صوتی، تکلمی، املائی اور معنیاتی تمام سطحوں پر ہوتا ہے۔سوسئیر کی لسانیات میں افتراق پر بے حد زور دیا گیا ہے۔اور زبان کو ایک ایسی ساخت قرار دیا گیا ہے جس میں کوئی جو ہر نہیں، زبان افتراقات پر مشتمل ہے اور ایک ہیئت ہے۔اس تصور نے بھی ادبی تنقید، سماجی مطالعات اور فلسفے پر اثرات مرتب کیے۔ہم اکثر اشیا کو ان کی ضد سے پہچانتے ہیں۔ یہ نیا تصور نہیں، مگر یہ ایک نیا تصور تھا کہ ضد یا فرق، معنی پیدا کرنے کے بعد غائب نہیں ہو جاتا، وہ اپنے غیاب میں بھی معنی سازی کے عمل پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ فرق میں درجہ بندی بھی ہوتی ہے۔ جب دن کو رات سے فرق کی بنیاد پر پہچانا جاتا ہے تو اس میں رات کا دن کے مقابلے میں مرتبہ کم ہوتا ہے؛ وہ دن کی نسبت کم مطلوب ہوتی ہے؛ اور جب انھیں استعاراتی مفہوم میں پیش کیا جاتا ہے تو دونوں کے یہ درجہ بند معانی اس میں بھی سرایت کر جاتے ہیں اور بالآخر وہ دونوں ثقافتی سمبل بن جاتے ہیں جو لوگوں کے تصور کائنات کو تشکیل دیتے ہیں۔یہی صورت مرد / عورت، کالے / گورے، مشرق / مغرب ، شاعری / نثر میں ہوتی ہے۔تانیثی اور مابعد نوآبادیاتی مطالعات پر نشان کے اس تصور کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔

یک زمانیت/ ارتقائیت (Synchrony/Diachrony)

دونوں اصطلاحیں سوسئیر نے دیگر لسانی مطالعات سے اپنے لسانی ماڈل کے امتیاز کو اجاگر کرنے کے لیے استعمال کیں۔سوسئیر کا لسانی ماڈل یک زمانی (Synchronic) ہے۔اور اس کا مفہوم تبھی واضح ہو سکتا ہے، جب اسے زبان کے ارتقائی (Diachronic) مطالعے کے مقابل رکھا جائے۔ سوسئیر سے قبل انیسویں صدی میں زبان کے تاریخی مطالعے کا رواج تھا اور

اسے تاریخی لسانیات یا فلالوجی کا نام دیا گیا تھا۔فلالوجی زبان میں وقتاً فوقتاً ہونے والے تغیرات کی نشان دہی کر کے اس کے ارتقا کی ایک تصویر بناتی تھی۔سوسئیر نے اس لسانی مطالعے کو تاریخی کہنے سے اجتناب کیا کہ اس سے دھیان ان اہم واقعات کی طرف جاتا ہے جو تاریخ ساز ہوتے ہیں اور یہ واقعات سیاسی معاشرتی ہر طرح کے ہوتے ہیں۔اس کی جگہ سوسئیر نے پہلے ارتقائی (Evolutionary) کے مقابلے میں Static کی اصطلاح استعمال کی ، جسے Synchrony سے بعد ازاں بدل دیا۔اس سے بعض لوگوں نے Synchrony کا ترجمہ جمودی کیا، جو سراسر غلط ہے۔سوسئیر نے Static کے ساتھ States کا لفظ لکھا ہے اور مراد لی ہے، زبان کی وہ صورت حال جو اس کو بدلنے والے کے ذہن میں بولتے وقت ہوتی ہے، یعنی جب کوئی زبان بولی جارہی ہوتی ہے، تو وہ ایک مکمل نظام کے طور پر کارفرما ہوتی ہے۔دراصل سوسئیر یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ زبان کی دو حالتیں ہیں۔ایک وہ جو لمحہ حاضر میں ہے اور دوسری وہ جو وقت کے طویل پھیلے ہوئے سلسلے پر محیط ہے۔پہلی کو وہ ''یک زمانیت'' اور دوسری کو وہ ''ارتقائیت'' کا نام دیتا ہے۔زبان کی دو حالتوں میں خط امتیاز کھینچ کر وہ ان کی درجہ بندی بھی کرتا ہے اور یک زمانیت کو ارتقائیت پر فوقیت دیتا ہے۔یعنی وہ زبان کے یک زمانی مطالعے، لمحہ حاضر میں زبان کی حالت کے سائنسی مطالعے کی سفارش کرتا ہے، اور خود یہی مطالعے کر کے یہ ثابت بھی کرتا ہے کہ زبان کے نظام کو اس طور گرفت میں لیا جا سکتا ہے......وہ یہ دلیل بھی لاتا ہے کہ جب ہم کوئی زبان برت رہے ہوتے ہیں، نہ ہم نہ ہمارے سامعین زبان کی تاریخی/ ارتقائی تبدیلیوں سے واقف ہوتے ہیں، اور نہ کسی لسانی اظہار کی تفہیم کے لیے ان تبدیلیوں سے آشنا ہونا ضروری ہوتا ہے۔وہ اس سے آگے جا کر یہ تک کہتا ہے زبان کے ارتقا کا علم الٹا تفہیم اور ترسیل میں رکاوٹ بنتا ہے۔لہٰذا اگر زبان کے بنیادی نظام/ ساخت کو سمجھنا اور مرتب کرنا ہے تو اس کا مطالعہ لمحہ حاضر میں کیا جائے۔

سوسئیر نے زبان کے تاریخی/ ارتقائی مطالعے کو غیر ضروری ثابت کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔محض یہ ثابت کرنے کے لیے کہ زبان ہر لمحہ مکمل، نامیاتی حالت میں ہوتی ہے اور اسی کی وجہ سے لسانی ابلاغ ممکن ہوتا ہے تاہم اس سے تاریخی مطالعے کی اہمیت کی نفی نہیں ہوتی۔تاریخی مطالعہ زبان سے متعلق دوسری قسم کا علم دیتا ہے اور یہ علم بعض اوقات کسی متن کی تعبیر میں رکاوٹ

بننے کی بجائے معاون ثابت ہوتا ہے۔مثلاً پرانے متون کو زبان کے ارتقائی علم کے بغیر پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔اسی طرح شعر میں جب کوئی لفظ علامت بنتا ہے تو اس کی بعض معنوی دلالتیں زبان کے ارتقائی علم سے واضح ہوتی ہیں۔.....اصل یہ ہے کہ یک زمانی اور ارتقائی لسانی مطالعات کی اپنی اپنی حدود ہیں اور انھی میں یہ مفید اور کارگر ہیں۔

ساختیات کے اہم بنیاد گزار۔۔۔۔تعارفیہ

فردی ناں سوسیئر (۱۸۵۷ء----۱۹۱۳ء)(Ferdinand de Saussure)

سوس ماہرلسانیات، جس نے نئی طرز کے لسانی مطالعے، یعنی ساختیاتی لسانیات کی بنیاد رکھی۔سوسیئر کے لسانی نظریات نے انسانی فکر کو بے حد متاثر کیا، بالخصوص ادبی، عمرانی، نفسیاتی، فلسفیانہ، بشریاتی فکر کونئی جہت ملی۔سوسیئر سے پہلے لسانیات محض ایک علم تھا، جوزبان میں رونما ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہ کرتا تھا، مگر سوسیئر کی لسانیات ایک انقلاب آفرین فلسفیانہ فکر بھی ثابت ہوئی اورجس نے دنیا اورزبان کے رشتے اورحقیقت سے متعلق مغربی تصورات کواسی طرح بدل کے رکھ دیا، جس طرح کوپرنیکس نے مغربی فکر کو بدلا تھا۔بیسویں صدی کی اہم دانشورانہ تحریک ساختیات سوسیئر کےلسانی ماڈل پراستوار ہے۔

سوسیئر کے تفصیلی حالات زندگی بالعموم دستیاب نہیں ہیں۔بہ ہر کیف جتنا معلوم ہے، اس کے مطابق وہ ۲۶ نومبر ۱۸۵۷ء کوجنیوا میں ہنری لوئی فریدرخ سوسیئر کے یہاں پیدا ہوا۔۱۸۷۶ء میں یونیورسٹی آف جنیوا میں دیگر مضامین کے علاوہ لاطینی، یونانی اورسنسکرت کا مطالعہ کیا۔پھر لیپزگ یونیورسٹی (University of Leipzig) میں لسانی مطالعات کی کلاسوں میں داخلہ لیا۔زمانہ طالب علمی میں ہی اس نے اپنی واحد کتاب چھاپی۔یہ کتاب " Memoir on the original sound system in the Indo-European Language " کے نام سے ۱۸۷۸ء میں چھپی جوقدیم ہندآریائی مصوتوں پرایک اہم کتاب سمجھی جاتی ہے۔اس کے بعد سوسیئر نے اپنے لسانی تحقیقی کام کوچھپوانے کی طرف توجہ نہیں دی۔اس نے اپناڈاکٹریٹ کا مقالہ برلن میں سنسکرت میں ''مضافِ مطلق'' پرلکھا۔وہ ۱۸۹۱ء میں جینوا واپس آنے سے پہلے گیارہ برس تک پیرس میں École des Hautes Études میں پڑھاتا رہا۔جینوا یونیورسٹی میں وہ سنسکرت اور تقابلی لسانیات کے پروفیسر کی حیثیت میں سنسکرت اور ہند یورپی (زبانوں) کی تدریس کرتا رہا۔۱۹۰۷ء میں اس نے عمومی لسانیات کا نصاب پڑھانا شروع کیا، جسے آخری دم تک

جاری رکھا۔اس کی عہد آفریں کتاب "Course in General Linguistics" ۱۹۱۶ء میں اس کی وفات کے تین سال بعد طبع ہوئی۔یہ دراصل اس کے تین خطبات کے نوٹس پرمشتمل ہے، جوعمومی لسانیات پر ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۱ء کے درمیان جنیوا یونیورسٹی میں دیے گئے اورجنھیں اس کے سعادت مند شاگردوں Charles Bally اور Albert Sechehaye نے ترتیب دیا ہے۔ انگریزی میں اس کتاب کا ترجمہ ۱۹۵۹ء اور ۱۹۸۳ء میں ہوا۔

سوسیئر پہلے تاریخی لسانیات (جسے فلالوجی کا نام دیا گیا ہے) کے مطالعے اورتدریس میں منہمک رہا۔غالباً اسی دوران میں وہ تاریخی لسانیات کی نارسائیوں سے واقف ہوا، اوران کودور کرنے کی غرض سے اس نے ساختیاتی لسانیات کی بنیادیں واضح کیں۔سوسیئر پہلا ماہرلسانیات ہے جوواضح کرتا ہے کہ تاریخی لسانیات، زبان کے انتہائی بنیادی سوال کہ وہ کیوں کرابلاغ کرتی ہے، کا جواب فراہم نہیں کرتی اور یوں لسانیات کوسائنس نہیں بننے دیتی۔وہ زبان کونشانات کا ایک ایسا نظام قرار دیتا ہے جسے کوئی زبان بولنے والے ہرلحہ جذب کیے ہوتے ہیں اورانھی کی مدد سے زبان میں ابلاغ ممکن ہوتا ہے۔نشانات خالصتاً ثقافتی پیداوار ہیں اور یوں ثقافتی معنی خیزی کے اس بڑے نظام کا حصہ ہیں جسے کسی بھی ثقافت میں ریڑھ کی ہڈی کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔یہی وہ نظریہ تھا جس نے نہ صرف نشانیات کی بنیادرکھی بلکہ ادبی اورثقافتی مطالعات میں یہ بات عام کی کہ کوئی مظہر، متن معنی خیزی کے اس قابلِ تجزیہ نظام سے خالی نہیں جسے ایک ثقافتی عمل وجود میں لاتا ہے۔

سوسیئر ۲۲ فروری ۱۹۱۳ء کوفوت ہوا۔

لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء---۲۰۰۹ء)(Claud Levi-Strauss)

فرانسیسی ماہر بشریات۔سوسیئر کے لسانی ماڈل کی روسے دنیا کی قدیم اساطیر کا مطالعہ کیا اور یوں ساختیاتی بشریات کی بنیادرکھی۔ساختیاتی بشریات نے اساطیرفہمی میں ایک نیاباب کھولا۔ اساطیر کی وضاحت کی بجائے ان کی اس ساخت کا مطالعہ کیا، جوتمام اساطیر میں قدرمشترک ہے اورجس کی وجہ سے اساطیر خاص معانی اورہیئت اختیار کرتی ہیں۔

لیوی سٹراس ۲۸ نومبر ۱۹۰۸ء کوبلجیم میں پیدا ہوا جہاں اس کے فرانسیسی والدین مقیم تھے۔

اس کا باپ ایک فنکار تھا اور دانشور فرانسیسی یہودی خاندان کا فرد تھا۔ پہلی جنگِ عظیم کے دوران میں وہ اپنے نانا کے پاس Versailles میں قیام پذیر رہا جو کنیسہ کے فقیہ تھے۔ لیوی سٹراس نے Sorbonne میں (پیرس یونیورسٹی کا قدیم کیمپس) میں قانون اور فلسفے کی تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۳۱ء میں ثانوی سکولوں میں فلسفے کا استاد مقرر ہونے کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۵ء میں فرانسیسی ثقافتی مشن کا حصہ بن کر برازیل پہنچا جہاں آیندہ چار برس ساؤ پالو یونیورسٹی میں عمرانیات کے پروفیسر کے عہدے پر کام کرتا رہا۔ برازیل کے قیام کے دوران میں اس نے اپنی بیوی ڈیانا (جو ساؤ پالو یونیورسٹی ہی میں نسلیات کی جز وقتی پروفیسر تھی) کے ہمراہ وہاں کے قدیم قبائل کی ثقافت کا مطالعہ، قبائلیوں کے ساتھ رہ بسر کر کے کیا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ ایک ہفتے سے زیادہ مقامی قبائل کے یہاں نہیں رہ سکتا تھا۔ شاید اسے قبائلیوں سے زیادہ ان کی اس ثقافت سے لگاؤ تھا جسے وہ کتابوں میں پڑھ سکتا تھا۔ ۱۹۳۹ء میں فرانس واپس آیا اور جنگی خدمات انجام دینے لگا، تاہم ۱۹۴۰ء میں فرانس کے ہتھیار ڈالنے کے بعد اس پر ابتلا کے دور کا آغاز ہوا۔ اسے فرانس کی شہریت سے محروم کر دیا گیا اور وہ جان بچا کر دو برس بعد نیویارک پہنچنے میں کامیاب ہوا۔ یہاں اس نے دیگر جلاوطن دانشوروں کے ہمراہ سماجی تحقیق کے نئے سکول (New School for Social Research) میں پڑھانا شروع کیا۔ اسی ادارے میں راک فیلر فاؤنڈیشن کی مدد سے École libre des hautes études کی بنیاد رکھی گئی جو دراصل جلاوطن فرانسیسی ماہرینِ تعلیم کے لیے ''جلا وطن جامعہ'' تھی۔ یہیں لیوی سٹراس کی ملاقات رومن جیکب سن اور فرانز بوپ سے ہوئی۔ بوپ سے اس کی غیر معمولی دوستی ہوئی، جس کا مظاہرہ ایک عشائیے کے بعد بوپ کا لیوسٹراس کے بازوؤں میں دم توڑنا ہے، جب کہ جیکب سن سے اس نے فکری اثرات قبول کیے جو ان دنوں ساختیات پر کام کر رہے تھے۔ ۱۹۴۸ء میں وہ فرانس واپس آنے میں کامیاب ہوا۔ ۱۹۵۰ میں Ecole Practipue des hautos Etudes میں ڈائریکٹر سٹڈیز بنا۔ ۱۹۵۹ء میں کالج آف فرانس میں سماجی بشریات کی چیئر سنبھالی۔

لیوی سٹراس نے فلسفہ اور قانون کے ساتھ ساتھ کلاسیکی ادب کا بھی مطالعہ کیا۔ تاہم فلسفے اور قانون سے جلد ہی اکتا گیا۔ کلاسیکی اور جدید موسیقی سے اسے گہرا شغف رہا۔ عجیب بات ہے کہ اسے مارکسیت، تحلیل نفسی اور جیالوجی سے عشق تھا، مگر اسے شہرت اور مقبولیت بشریات میں

ملی۔ وجہ یہ کہ لیوی سٹراس نے اپنے مطالعے کے ۵۹ سالوں میں سے نصف عرصہ شمالی اور جنوبی امریکا کے انڈین قبائل کے مطالعے میں گزارا اور اسی مطالعے کے ثمرات کو اپنی کتاب ساختیاتی بشریات میں سمیٹا۔ اس کی دیگر معروف کتابوں میں وحشی ذہن، نژادیات کی بنیادی ساخت اور اساطیر (چار جلدوں میں) شامل ہیں۔

لیوی سٹراس وہ پہلا مفکر ہے جس نے ساختیاتی لسانیات کی اس بنیادی بصیرت کو پہچانا جس کی مدد سے انسانی ذہن اور اس کی طرح طرح کی تشکیلات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نے اساطیر کا مطالعہ ایک ایسی ہیئت کے طور پر کیا جس کی نشان دہی ساختیاتی لسانیات میں ملتی ہے۔ زبان معنی کی افزائش کی ایک ہیئت ہے۔ اساطیر بھی معانی کی تخلیق کی ایک ہیئت ہیں۔ اساطیر بھی زبان کی طرح اضدادی جوڑے رکھتی ہیں۔ لیوی سٹراس اساطیر کے مطالعے سے انسانی ذہن کی ساخت تک پہنچتا ہے، اور اسے آفاقی قرار دیتا ہے۔ دنیا کے مختلف خطوں کی نو بہ نو اساطیر میں اسے یکساں ساخت دکھائی دی، جو انسانی ذہن کی آفاقی کارکردگی کی علامت ہے۔ اس کے نزدیک وحشی اور مہذب ذہن، گورے اور کالے، عقل اور جذبے، انجینئر اور عام دستکار (Bricoleur) میں جو ثنویت قائم کی گئی ہے اور جس کی بنیاد پر ایک کو دوسرے پر ہمیشہ فوقیت دی گئی ہے، وہ اس کا نقاد ہے۔ اس کا مشہور قول ہے کہ سائنس بہترین جواب نہیں دیتی بلکہ بہترین سوال قائم کرتی ہے۔

ٹھیک ایک سو برس کی بھرپور زندگی بسر کرنے کے بعد ۳۱ اکتوبر ۲۰۰۹ء کو داعیِ اجل کو لبیک کہا۔

رولاں بارت (۱۹۱۵ء---۱۹۸۰ء) (Roland Barthes)

پہلا اہم ترین ساختیاتی نقاد......ساختیاتی لسانی بصیرتوں کو ادب کی تعبیر و توجیہہ میں برتا اور فرانسیسی ادبی تنقید کا منظر نامہ بدل دیا۔ بارت ایک متحرک اور ارتقا پسند ذہن رکھتا تھا، اس لیے اس نے موجودیت کے تناظر میں ساختیاتی تنقید اور نشانیات کے اصول بھی وضع کیے اور بعض ایسے تنقیدی نظریات بھی پیش کیے جو ساختیات سے مختلف اور اس سے ہٹ کر ہیں۔ اس لیے اسے پس ساختیاتی فکر کے بنیاد گزاروں میں بھی شمار کیا جاتا ہے۔ اس نے بہ یک وقت ادب، آرٹ، موسیقی، سینما، فوٹوگرافی اور مقبول عام کلچر پر مضامین لکھے۔

بارت شمال مغربی فرانس کے شہر Cherbourg میں لوئی بارت کے یہاں پیدا ہوا جو فرانسیسی بحریہ میں افسر تھا۔ ایک بحری جنگ میں شوہر کی وفات کے بعد اس کی ماں اسے فرانس کے مختلف شہروں میں لیے پھرتی رہی۔تاہم بارت کے بچپن کا بیشتر حصہ بیون اور پیرس میں گذرا۔ پیرس ہی میں اس کی تعلیم کا آغاز ہوا۔۱۹۲۷ء میں اس کی ماں نے جب ایک ناجائز بچے کو جنم دیا تو بارت کے دادا نے ان کی معاشی کفالت جاری رکھنے سے انکار کردیا۔ چناں چہ اس کی ماں کو کتابوں کی جلد بندی کا کام کرنا پڑا۔ بارت نے Sorbonne میں کلاسیکی ادب، یونانی المیہ، گرامر اور السنہ کا مطالعہ کیا اور ۱۹۳۹ء میں اسے ڈگری ملی اور ۱۹۴۳ء میں اس نے فلالوجی میں ڈگری لی۔۱۹۳۴ء میں بارت تپ دق کا شکار ہوا اور اس نے ۳۵۔۱۹۳۴ء اور ۴۶۔۱۹۴۲ء کے سال سینٹی ٹوریم میں گزارے، جس سے اس کا ڈاکٹریٹ کا کام متاثر ہوا، تاہم وہ برابر مطالعہ کرتا رہا۔ جنگ عظیم دوم کے بعد وہ رومانیہ، پیرس اور سکندریہ (مصر) کی جامعات میں پڑھاتا رہا۔ کارل مارکس کی تحریریں اس نے دل جمعی سے پڑھیں اور ابتدا میں بائیں بازو کے رسالے *Combat* میں مضامین لکھے۔۱۹۶۰ء میں وہ پیرس کے (Ecole pratique des hautes etudes میں ڈائریکٹر سٹڈیز اور ۱۹۷۶ء میں کالج آف فرانس (Collge de france) میں ''ادبی نشانیات'' کا پروفیسر مقرر ہوا۔

بارت کی فکر کا بنیادی سوال معنی خیزی کے عمل کی توجیہ اور تجزیہ ہے۔وہ معنی خیزی کو ایک سماجی اور ثقافتی ساخت قرار دیتا ہے۔وہ نشان کی سوسیئری توجیہ کو بنیاد بنا کر مختلف ثقافتی تصورات کا تجزیہ کرتا ہے۔لسانی نشان دال اور مدلول سے عبارت ہے اور دونوں میں رشتہ من مانا اور ثقافتی ہے۔ وہ اس توجیہ کی روشنی میں اشرافی ثقافت کا تجزیہ کرتا ہے۔اشرافی ثقافت کچھ چیزوں کے مدلول من مانے انداز میں مقرر کرتی ہے جو اس مفادات یا نظریات کی حفاظت کرتے ہیں۔یہی کچھ صارفی ثقافت میں اشتہارات، فیشن وغیرہ کرتے ہیں۔بارت نے دراصل مارکس اور سوسیئر کو ایک میز پہ لا بٹھایا ہے۔۔۔بارت نے مصنف کی موت کا چونکا دینے والا خیال پیش کیا جو اصل میں تحریر کے مختلف ثقافتی متون میں گوندھے ہونے پر اصرار سے عبارت ہے۔وہ متن یا تحریر کو ثقافتی رسومیات کی آماج گاہ تصور کرتا تھا، تاہم اس نے مصنف اور محرر (معمولی لکھنے والا) اور بڑے اور چھوٹے متن میں امتیاز بھی کیا اور گویا تسلیم کیا کہ ادب ایک جمالیاتی مظہر ہے۔

بارت کی موت ۱۹۸۰ء میں کار حادثے میں ہوئی۔

رومن جیکب سن (۱۸۹۶ء --- ۱۹۸۳ء) (Roman Osipovich Jakobson)

روسی امریکی ماہر لسانیات، نقاد......ساختیاتی لسانی ادبی مطالعات کے بنیاد گذاروں میں ان کا نام بھی شامل ہے۔

رومن جیکب سن ماسکو میں ایک دولت مند یہودی خاندان میں پیدا ہوا۔بچپن ہی سے اسے لسانی مطالعات سے دل چسپی تھی۔ماسکو یونیورسٹی میں تاریخی لسانیات کا مطالعہ کیا۔ زمانہء طالب علمی ہی میں مشہور ماسکو لنگواسٹک سرکل کا ایک اہم رکن بن گیا۔۱۹۲۰ء میں روس میں سیاسی افراتفری کی وجہ سے پراگ، چیکوسلواکیہ منتقل ہوگیا۔یہیں سے اس کی زندگی میں ابتلا کا آغاز ہوا۔کوئی بیس برس تک اسے یورپ کے کئی ملکوں کی خاک چھاننی پڑی، تاہم وہ جہاں بھی گیا اس نے اپنے لسانی مطالعات کو جاری رکھا۔اس میں ایک عظیم آدمی کی طرح ہر ابتلا میں اپنی بنیادی حقیقی دل چسپی کو برقرار رکھنے کا غیر معمولی ملکہ تھا۔۱۹۲۶ء میں اس نے رینے ویلک، نکولائی تربتز کوئی، جان مکاروسکی وغیرہ کے ساتھ مل کر پراگ لنگواسٹک سرکل کی بنیاد رکھی۔

۱۹۳۹ء میں جب چیکوسلواکیہ کو نازی جرمنی نے دھمکی دی تو رومن جیکب سن پہلے ڈنمارک، پھر ناروے اور ۱۹۴۰ء میں سویڈن چلا آیا۔ڈنمارک میں وہ کوپن ہیگن لنگواسٹک سرکل سے وابستہ ہوگیا جس سے Louis Hjelmslev جیسی شخصیت وابستہ تھی۔جب سویڈن میں جرمنی کے قبضے کا خوف پھیلا تو وہ ارنسٹ کیسرر کے ہمراہ ۱۹۴۱ء میں نیویارک آ گیا۔اس زمانے میں نیویارک میں یورپ کے متعدد جلاوطن دانشور اور مختلف شعبوں کے ماہرین موجود تھے۔یہیں اس کی ملاقات لیوی سٹراس، فرانز بوپ، لیونارڈ و بلوم فیلڈ جیسے مفکرین سے ہوئی۔۱۹۴۳ء۔ ۱۹۴۸ء تک کولمبیا یونیورسٹی میں اور ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۶ء تک ہارورڈ یونیورسٹی میں پروفیسر رہا۔جیکب سن ۱۹۵۶ء میں امریکا کی لنگواسٹک سوسائٹی کا صدر بنا۔

اسے ۱۹۸۰ء میں فلسفے اور لسانیات کا بین الاقوامی انعام ملا اور ۱۹۸۲ء میں ہیگل انعام ملا۔

جیکب سن کی اپنی تربیت تاریخی لسانیات میں ہوئی تھی، مگر وہ سوسیئر سے متاثر ہونے کی وجہ

سے زبان کی اس ساخت کو سمجھنے کے لیے کوشاں رہا جس کی وجہ سے زبان میں ترسیل وابلاغ کی کئی صورتیں موجود ہوتی ہیں۔ سوسیئر نے ساختیات کی اصطلاح استعمال نہیں کی تھی، پہلی بار یہ اصطلاح جیکب سن ہی نے برتی۔ ساختیات میں اس کی اس کی خدمات کی جہت خالص لسانی ہے۔ اس ضمن میں اس کی ایک اہم عطا اس کا مشہور ترسیلی ماڈل ہے جس میں چھ قسم کے لسانی وظائف کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے زبان کی ساخت میں استعارے اور مجاز مرسل کی کارفرمائی کی تھیوری پیش کی۔ اس تھیوری کی بنیاد زبان کے افقی اور عمودی پہلوؤں پر ہے جن کی وجہ سے زبان میں انتخاب اور انسلاک ممکن ہوتا ہے۔ اس کی نشان دہی سوسیئر کر چکا تھا۔

اس کی وفات ۱۹۸۲ء میں بوسٹن میں ہوئی۔

☆☆☆

کتابیات

اُردو کتب

مصنف	کتاب	مقام، ناشر	سال
۱۔ احمد سہیل، ڈاکٹر	ساختیات (تاریخ، نظریہ اور تنقید)	دہلی تخلیق کار پبلشرز	۲۰۰۰ء
۲۔ اقبال آفاقی (مرتب)☆	''اوراق'' کے اداریے	لاہور، کاغذی پیرہن	۲۰۰۰ء
۳۔ جیلانی کامران☆	مغرب کے تنقیدی نظریے (جلد اول، دوم)	لاہور، مکتبہ کارواں	۲۰۰۰ء
۴۔ دیوندر اسرّ ☆	ادب کی آبرو	دہلی، پبلشرز اینڈ ایڈوٹائزر	۱۹۹۲ء
۵۔ دیوندر اسرّ ☆	نئی صدی اور ادب	دہلی، پبلشرز اینڈ ایڈوٹائزر	۲۰۰۰ء
۶۔ رفیق سندیلوی☆	امتزاجی تنقید کی شعریات	لاہور، کاغذی پیرہن	۲۰۰۳ء
۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی ☆	شعر شور انگیز (جلد چہارم)	دہلی، ترقی اُردو بیورو	۱۹۹۴ء
۸۔ ضمیر علی بدایونی	جدیدیت اور مابعد جدیدیت	کراچی، اختر مطبوعات	۱۹۹۹ء
۹۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر☆	آر ۱،۱۱،۲،۳ (صریر کے اداریے)	کراچی، مکتبہ صریر	۱۹۹۲ء،۲۰۰۳ء
۱۰۔ قمر جمیل☆	جدید ادب کی سرحدیں (جلد اول و دوم)	کراچی، مکتبہ دریافت	۲۰۰۰ء

۱۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر	ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات	لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز	۱۹۹۴ء
۱۲۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)	اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	دہلی، اُردو اکادمی	۱۹۹۸ء
۱۳۔ محمد حسن، ڈاکٹر ☆	مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ	دہلی، ترقی اُردو بیورو	۱۹۹۰ء
۱۴۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر	نشانات	کراچی، ادارہ عصرِ نو	۱۹۸۱ء
۱۵۔ مناظر عاشق ہرگانوی	گوپی چند نارنگ کی ادبی نظریہ سازی	نئی دہلی، ادب پبلی کیشنز	۱۹۹۰ء
۱۶۔ مناظر عاشق ہرگانوی	وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی	راولپنڈی، پیاس پبلی کیشنز	۱۹۹۶ء
۱۷۔ ناصر عباس نیّر	جدیدیت سے پس جدیدیت تک	ملتان، کاروانِ ادب	۲۰۰۰ء
۱۸۔ ناصر عباس نیّر	جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)	کراچی، انجمن ترقی اُردو پاکستان	۲۰۰۴ء
۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	ساختیات اور سائنس	لاہور، مکتبہ فکر و خیال	۱۹۸۹ء
۲۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ☆	تنقید اور جدید اُردو تنقید	کراچی، انجمن ترقی اُردو پاکستان	۱۹۸۹ء
۲۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ☆	دستک اس دروازے پر	لاہور، مکتبہ فکر و خیال	۱۹۹۳ء
۲۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ☆	معنی اور تناظر	سرگودھا، مکتبہ نردبان	۱۹۹۸ء
۲۳۔ یونس خان ایڈووکیٹ	جدید ادبی لسانی تحریکیں	لاہور، دعا پبلی کیشنز	۲۰۰۳ء
۲۴۔ یونس خان ایڈووکیٹ	لسانی فلسفہ اور فکشن کی شعریات	لاہور، دارالشعور	۲۰۰۱ء

☆ اس نشان سے ممیز کی جانے والی کتب میں کچھ مقالات ساختیات سے متعلق ہیں۔ باقی کتب میں زیادہ تر مقالات، ساختیات پر ہیں۔

☆☆☆

مقالات

۱۔ احمد سہیل	ساختیات کی متھ	ماہنامہ ''ادبِ لطیف'' لاہور	فروری ۱۹۹۲ء
۲۔ احمد سہیل	ساختیات	ماہنامہ ''ادبِ لطیف'' لاہور	دسمبر ۱۹۹۵ء
۳۔ احمد سہیل	نامیاتی ویسٹ لینڈ اور ساختیاتی تنقید	ماہنامہ ''کتاب نما'' دہلی	جون ۱۹۹۱ء
۴۔ احمد سہیل	باختن سکول	ماہنامہ ''شب خون'' الٰہ آباد شمارہ ۱۸۸	نومبر ۱۹۹۵ء
۵۔ احمد سہیل	مغرب کا ایک نیا ادبی نظریہ ساز (فریڈرک جیمی سن)	ماہنامہ ''آئندہ'' کراچی	جولائی ۱۹۹۶ء
۶۔ احمد سہیل	ساختیات، ایک معمّا	''نئی شناخت''، اڑیسہ	دوسرا ایڈیشن
۷۔ احمد سہیل	مارکسی آگہی کی ساختیات اور لوئی التھیوزے	سہ ماہی ''تسطیر''، لاہور	جولائی تا ستمبر ۱۹۹۷ء
۸۔ احمد سہیل	گولڈمین کا ساختیاتی نظریہ	سہ ماہی تسطیر، لاہور	اکتوبر تا ستمبر ۱۹۹۷ء
۹۔ احمد سہیل	ساختیاتی مارکسیت اور جدلیاتی عنصر کا ماخذ......	ماہنامہ ''صریر'' کراچی جلد ۹ شمارہ ۸	جنوری ۱۹۹۸ء
۱۰۔ احمد سہیل	ترجمے کا ساختیاتی نظریہ اور اُردو میں ترجمہ	ماہنامہ ''صریر'' کراچی جلد ۹ شمارہ ۸	اکتوبر ۱۹۹۶ء
۱۱۔ احمد سہیل	عمرانیات، ساختیات اور مارکسیت (ایلین ٹورین)	سہ ماہی ''تسطیر''	اپریل تا ستمبر ۱۹۹۸ء
۱۲۔ احمد سہیل	مارکسی ساختیات کا عمرانیاتی مطالعہ (قسط ۱)	''صریر'' کراچی	ستمبر ۱۹۹۹ء

۱۳۔ احمد سہیل — مارکسی ساختیات کا عمرانیاتی مطالعہ (قسط ۲) — ''صریر'' کراچی — اکتوبر ۱۹۹۹ء

۱۴۔ احمد سہیل — ساختیات کا فلسفہ اور ادبی تھیوری — ''توازن'' مالیگاؤں، مہاراشٹر — شمارہ نمبر ۳۸

۱۵۔ جاوید اختر — ساختیاتی مارکسی تنقید — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — فروری ۲۰۰۳ء

۱۶۔ جمیل آزر، پروفیسر — ادبی ساختیات — ''حریم ادب'' بورے والا شمارہ اول

۱۷۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر — اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو — ''اوراق'' لاہور — نومبر، دسمبر ۱۹۸۴ء

۱۸۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر — تھیوری کیوں؟ — سہ ماہی ''استعارہ'' دہلی جلد سوم، شمارہ ۱۰، ۱۱ — اکتوبر ۲۰۰۳ء

۱۹۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر — مصنف متن، نقاد اور قاری — سہ ماہی ''استعاز'' دہلی جلد ۴ شمارہ ۱۲، ۱۳ — اپریل تا ستمبر ۲۰۰۳ء

۲۰۔ خالد قادری، سید — تھیوری — ''شعر وحکمت'' حیدرآباد (بھارت) کتاب سوم

۲۱۔ خلیل احمد بیگ، مرزا — ادب اور لسانیات — ماہنامہ ''قومی زبان'' کراچی — دسمبر ۲۰۰۱ء

۲۲۔ رب نواز مائل، پروفیسر — ادب، ساختیاتی فکر اور ماورائیت — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — مارچ ۱۹۹۳ء

۲۳۔ رفیق سندیلوی — ''ترلوچن'' کی ساختیاتی تنقید پر ایک نظر — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — دسمبر ۱۹۹۳ء

۲۴۔ ریاض احمد — لکھت اور لکھاری — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — اگست ۲۰۰۳ء

۲۵۔ ریاض صدیقی — ساختیات — 'اوراق' لاہور — جنوری ۱۹۸۹ء

۲۶۔ ریاض صدیقی — ساختیات اور...... — 'اوراق' لاہور — دسمبر ۱۹۹۰ء

۲۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر — ساختیاتی تنقید — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — مئی ۱۹۹۳ء

۲۸۔ شعیب ابراہیم — ''لوگ، لفظ اور انا'' کا ساختیاتی مطالعہ — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — فروری ۱۹۹۷ء

۲۹۔ شفیق احمد شفیق — ساختیاتی تنقید (نظم ن۔م راشد) — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — جنوری ۱۹۹۴ء

۳۰۔ عتیق اللہ، ڈاکٹر — ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کا تجزیہ — ماہنامہ ''صریر'' کراچی — اکتوبر ۱۹۹۵ء

۳۱۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — ساختیاتی فکر کی ابتداء — ''صریر'' کراچی — اکتوبر ۱۹۹۱ء

۳۲۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — لسانیات اور ساختیاتی لسانیات — ''صریر'' کراچی — دسمبر ۱۹۹۱ء

۳۳۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — 'ساختیات اور جمالیات — ''صریر'' کراچی — فروری ۱۹۹۲ء

۳۴۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — ساختیات فہمی اور ساختیاتی تنقید — ''صریر'' کراچی — جون، جولائی ۱۹۹۲ء

۳۵۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — وزیر آغا کی غزل کا ساختیاتی مطالعہ — ''صریر'' کراچی — ستمبر ۱۹۹۳ء

۳۶۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — ساختیاتی تنقید: اقبال فریدی کا افسانہ ''براؤننگ دی ڈاگ'' — ''صریر'' کراچی — جون، جولائی ۱۹۹۴ء

۳۷۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — قاری پر انحصار کتنا — ''صریر'' کراچی — اپریل ۱۹۹۵ء

۳۸۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر — ساختیات اور پس ساختیات: تحلیلی نفسیاتی تنقید — ''صریر'' کراچی — مئی ۱۹۹۵ء

۳۹۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — ساختیات — ''ماہ نو'' لاہور — جون ۱۹۸۹ء

۴۰۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — نظریہ شونیہ اور ساختیاتی فکر — ''صریر'' کراچی — مارچ ۱۹۹۳ء

۴۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات — ''صریر'' کراچی — اپریل ۱۹۹۳ء

۴۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — تھیوری پر توجہ کیوں؟ — ''صریر'' کراچی — جنوری ۱۹۹۴ء

۴۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — مشرقی شعریات میں لسانی نظام — ''صریر'' کراچی — اگست ۱۹۹۳ء

۴۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر — 'سخنے چند در ساختیات ہیئتی تنقید اور کوہان کا ڈر — ''صریر'' کراچی — اگست ۱۹۹۳ء

۴۵۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر — لسانیات، تنقید اور وٹگنسٹائن — ''اوراق'' لاہور — جنوری، فروری ۱۹۷۶ء

۴۶۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر — اسٹرکچرل ازم اور لسانیات — ''اوراق'' لاہور — جولائی، اگست ۱۹۷۶ء

۴۷۔	معراج رعنا	رجحان، متن اور معنی	''شعر وحکمت'' حیدر آباد (بھارت) کتاب ۵ دور سوم	جنوری ۲۰۰۳ء
۴۸۔	مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر	ساختیاتی تنقید پر محمد علی صدیقی سے مصاحبہ	''صریر'' کراچی	مئی ۱۹۹۲ء
۴۹۔	مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر	ساختیاتی نظریہ سازی گوپی چند نارنگ کی توضیحات پر مبنی	''صریر'' کراچی	اپریل ۱۹۹۲ء
۵۰۔	مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر	وزیر آغا سے بات چیت، ساختیات اہم نکات کی توضیحات	''صریر'' کراچی	مارچ ۱۹۹۲ء
۵۱۔	مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر	ساختیاتی تنقید	''اوراق'' لاہور	دسمبر ۱۹۹۲ء
۵۲۔	ناصر عباس نیر	اُردو میں ساختیات کے مباحث	''حریم ادب'' بورے والا	شمارہ اول
۵۳۔	ناصر عباس نیر	ساختیاتی تنقید اور ساخت شکنی کے چند پہلو	''صریر'' کراچی	مارچ ۱۹۹۳ء
۵۴۔	ناصر عباس نیر	ساختیات اور ساختیات تنقید	''اوراق'' لاہور	اگست ۱۹۹۵ء
۵۵۔	ناصر عباس نیر	تھیوری کیوں؟	''استعارہ'' دہلی جلد سو، شمارہ ۳،۲	اپریل ۲۰۰۲ء
۵۶۔	ناصر عباس نیر	ساختیاتی نفسیاتی تنقید (ژاک لاکان کے نظریات)	آفرینش، فیصل آباد، شمارہ ۳	بہار ۲۰۰۲ء
۵۷۔	ناصر عباس نیر	ساختیات اور ساختیاتی تنقید	''بازیافت'' ۳	اورینٹل کالج لاہور
۵۸۔	ناصر عباس نیر	مارکسی تنقید کے تین دور (ساختیاتی مارکسیت)	مکالمہ کراچی، شمارہ ۹	
۵۹۔	وزیر آغا، ڈاکٹر	سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر	سہ ماہی ''تسطیر'' لاہور جلد ا شمارہ ۳	اکتوبر تا دسمبر ۱۹۹۷ء
۶۰۔	وزیر آغا، ڈاکٹر	مصنف متن اور قاری	ماہنامہ ''صریر'' کراچی	جون، جولائی ۱۹۹۵ء
۶۱۔	وزیر آغا، ڈاکٹر	تخلیقی عمل اور اس کی ساخت	ماہنامہ ''صریر'' کراچی	جون، جولائی ۱۹۹۵ء
۶۲۔	وزیر آغا، ڈاکٹر	ساختیاتی فکر میں پراسراریت کے عناصر	ماہنامہ ''صریر'' کراچی	فروری ۱۹۹۷ء
۶۳۔	وزیر آغا، ڈاکٹر	ساختیاتی تنقید	''اوراق''	جون، جولائی ۱۹۸۹ء
۶۴۔	یوسف سرمست، پروفیسر	ساختیاتی نظریات کے زوال کے اسباب	سہ ماہی ''بادبان'' کراچی	شمارہ نمبر ۷

BIBLIORAPHY

English Books

Primary Material

1. Althusser, Louis, Politics and History: Montesquieu, Hegel and Marx, trans, Ben Brewster (London: New Left Books, 1972)

2. _____, Essays in Self-Criticism, trans. Grahame Lock (London: New Left Books, 1976)

3. Barthes, Roland, Elements of Semiology, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968)

4. _____, Critical Essays, trans. Richard Howard (Evan-Ston: North Western Uinversity Press, 1972)

5. _____, Mythologies, trans. Annette Lavers (St. Albans: Paladin, 1973)

6. _____, S/Z, trans. Richard Miller (London: Jonathan Cape, 1975)

7. _____, The Pleasure of Text, trans. Richard Miller, (London: Jonathan Cape, 1976)

8. _____, Image-Music - Text, trans. Stephen Heath (Glasgow: Fontana / Collins, 1977)

9. _____, Roland Barthes by Roland Barthes, trans. Richard Howard (London: Macmillan, 1977)

10. _____, The Eiffel Tower, trans Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1979)

11. _____, The Fashion System, trans. Mathew Ward and Richard

Howard (New York: Hill & Wang 1983)

12. Benveniste, Emile, Problems in General Linguistics, trans. Marry Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1971)

13. Durkheim, Emile, The Elemintary Forms of the Riligious Life, trans. Josepy Word Swain (London: Allen & Unwin 1976)

14. Eco, Umberto, A Theory of Semoitics (Bloomington, Indiana Universithy, Press, 1976).

15. Foucault, Michel, The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith, London: Tavistock, 1972)

16. Greimas. A. J., Semantique Structure (Paris: Larousse, 1966)

17. Guiraud, Pierre, Semiology, trans. George Gross (London: Routledge & Kegan Paul, 1975)

18. Hjelmslev, Louis, Prologomena to theory of Language, trans. Francis J Whitfield (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1961)

19. Jakobson, Roman, Selected Writings, Vol. I (Phonological studies) and Vol. 2 (Word and Language) (S' - Gravenhage: Mouton, 1962 and 1971).

20. Jakobson, Roman and Halle, Morris, Fundamintals of Language (S' - Gravenhage: Mouton, 1956).

21. Kristeva, Julia, Desire in Language, ed Leons. Roudiez (Oxford Basil Blackwell, 1980)

22. Lacan, Jaques, The Language of the Self, trans. Anthonyh Wilden

(New York: Delta Books, 1968)

23. _____, Ecritis: A Selection, trans. Alan Sheridon (London: Tavistock, 1977)

24. Levi-strauss, Claude, The Savage Mind (London: Weidenfield & Nicolson, 1966)

25. _____, Totemism, trans. Rodney Needham (Harmondworgh: Penguin, 1969)

26. _____, The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology: trans. Jogn and Dorean Weightman(London: Jonathan Cape, 1970)

27. _____, Structural Anthropology, trans. Claire jacobson and Brook Grundfest Schoepf (Harmondsworth: Penguin, 1972)

28. _____, From Honey to Ashes: Introduction to a Science of Mythology: 2, trans. John and Doreen Weightman (London: Jonathan cape, 1973).

29. _____, Myth and Meaning (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

30. _____,The Origin of Table Manners: Introduction to a Science of Mythology: 3, trans. John & Doreen Weightman (London: Jonathan Cape, 1978)

31. _____, Structural Anthropology 2, trans. Monique Layton (Harmondsworth: Penguin, 1978)

32. _____, The Naked Man: Introduction to a Science of Mythology: 4, trans Jogn & Dorean Weightman (London: Jonathan Cape,

1981)

33. Saussure, Ferdinand de, Course in General Linguistics, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with the Collaboration of Albert Riedlinger, trans. Roy Harris (La Salle, Illionois: Open Court 1992).

Collections containing Primary Material

34. De George, Richard and De George, Fernande (eds), The Structuralists: From Marx to Levi-strauss (New York: Double Day Anchor, 1970)

35. Ehrmann, Jacques (ed,) Structuralism (New York: Doubleday Anchor, 1970).

37. Macksey, Richard and Donato, Eugmenio (eds), The structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man (Baltimore: John Hopkins University Press, 1970)

Secondary Material

38. Badcok, C.R., Levi-strauss: Structuralism and Sociological Theory (New York: Holmes & Meire, 1976)

39. Benoist, Jean- Marie, The Structural Revolution (London: Weidenfield & Nicolson, 1978)

40. Boon, James A, From Symbolism to Structuralism: Levi-straus in a Literary Tradition (Oxford: Basil Blackacll, 1972)

41. Broekacll, Jan M. Structuralism: Moscow, Prague, Paris, trans. Jan F. Beekman and Brunhilde Helm (Dordrecht: D. Reidl, 1974)

42. Chatman, Seymour, Approaches to Poetics, (New York: Columbia

Univ. Press, 1973)

43. Clark Simon, The Foundations of Structuralism: A Critiqwe of Levi- Straus and Structuralist Movement (Brighton: Harvestes Press, 1981)

44. Cullar, Jonathan, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (London: Routledge & Kegan Paul, 1973)

45. _____, The Pursuit of Signs: Semoitics, Literature, Deconstruction (London: Routledge & Kegan Paul, 1981)

46. _____, Barthes (Glasgow: Fontana/Collins, 1983).

47. David Lodge, Writing with Structuralism (London: Routlege & Kegan Paul, 1981).

48. _____, (ed), Modern Critical Theory (New York: Longman, 1988).

49. De, Man, Paul, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Minnepolis: University of Minnesota Press, 1970)

50. D.W. Fokkemma, Theory of Literaure in Twentieth century (London: C. Hurst & Co. (1979).

51. Fekete, John (ed), The Structural Allegory (Manchestor: Manchester University Press, 1984)

52. Gardner, Howard, The Quest for Mind: Piaget, Levi-Strauss and the Structural Movement (New York: Knopf 1973).

53. Glucksmann, Miriam, Structuralist Analysis in Contemporary Social Thought (Londom: Routledge & K. Paul, 1974).

54. Hawkes, Terence, Structuralism and Semoitics(London: Metheun, (1977).

55. Jameson, Fredric, The Prison House of Language (Prinaceton: Princeton University Press, 1972)

56. Jacques Ehrmann (ed), Structuralism
(New York: Doubledary Anchor, 1980)

57. Kurzweil, Edith, The Age of Structuralism: Levi-Strauss to Foucault (New York: Columbia University Press, 1980)

58. Laveys, Annette, Roland Barths: Structuralism and After (Cambridge: Harvard University Press, 1982).

59. Lentricchia, Frank, After the New Criticism (Chicago: University of Chicago Press, 1980)

60. Piaget, Jean, Structuralism, trans. Chaninah Maschler (New York: Basic Books, 1970).

61. Pettit, Jean, Structuralism, trans. Chaninah Maschler (New York: Basic Books, 1970)

62. Richard Harland, Superstructuralism (London and New Yark: Routledge: 1988)

63. Roly, David (ed), Structuralism: An Introduction (Oxford: Clarendon Press, 1973)

64. Rossi, Ino (ed), The Unconscious in Culture: The Structuralism of Claude Levi-Strauss in Perspective (New Yark: Dutton, 1984)

65. Schaff, Adam, Structuralism and Marxism (Oxford: Pergamon, 1978)

66. Scholes, Robert, Structuralism in Literature: An Introduction, (New Harven and London, Yale University Press, 1974)

67. Saung T.K. Structuralism and Hermeneutics (New York: Columbia University Press, 1982)

68. Sturrock, John (ed), Structuralism and Since: From Levi-Straurs to Derrida (Oxford Univesity Press, 1979)

69. Todorov, Txvetan, Introduction to Poetics, trans. R. Howard (Brighton: The Harvester Press, 1981)

Some Relevant Journals

70. COMMUNICATION (Published by the Ecole Pratiquedes Hautos E'tudes, Paris) has Produced some of the most influential work on structuralism. It's No. 4 (1964), No 7 (1996) and No.8 (1966) are Particularly important.

71. POETICS, Published by Mouton, The Haque, Since 1971. contains structuralist analysis.

72. POETICS TODAY, published by Institute of Poetics and Semoitics, Tel Aviv University Iarael, Contains essays on all aspects of Poetics.

73. POE'TIQUE, published by Senil, Paris, Edited by Gennette and Todorov, publishes structuralist analysis.

74. TEL QUEL, published by Sinil, Paris. The most important of the

Journals associated with structuralism and semiotics. It has published the work of Barthes, Derrida, Kristeva, Foucault.

75. Twentielt Century Studies, published by Faculty of Humanities, University of Ken at Cantertury. Issue No.3 contains important articles on structuralism.

76. Yale French Studies, No.36,37 (1966) were devoted to structuralism.

☆☆☆